

1987

1988

1989

1990

1991

1992

1993

1994

1995

1996

1997

1998

1999

2000



# REVISTA ESPA- ÑOLA DE ARTE

AÑO I PASO DE  
NUMERO 1 RECOLETOS  
MARZO 20 MADRID  
MCMXXXII

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona

Facultat de Filosofia i Lletres  
Sala de lectures



Continuación del boletín ARTE ESPAÑOL, cuya publicación ha proseguido durante más de veinte años, la Sociedad Española de Amigos del Arte.

## ESTA REVISTA

se propone reflejar la renovación de la Sociedad, que a la vez ha ensanchado el campo de su interés más allá de límites territoriales, dándole propósito de atender al arte de todo el mundo y más allá de las convencionales fronteras cronológicas, sin cerrar la puerta, por consiguiente, a lo moderno.

## EN ESTA NUEVA ETAPA

la REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE será predilectamente mirada por la Sociedad, como uno de sus órganos de trabajo más esenciales. Órgano de difusión a la vez, con el privilegio y la responsabilidad de ser, hoy por hoy, la única Revista de arte de carácter general que se publica en España. Aceptará también la suscripción de los no pertenecientes a la Sociedad y la venta por números sueltos.

## APARECERÁN CUATRO NÚMEROS ANUALES

con propósito de llegar, más tarde, a una periodicidad más frecuente. Estos números estarán copiosamente ilustrados y darán, en sus páginas de guarda, el resumen de los artículos en alguna lengua extranjera.

PRECIO DE LA SUSCRIPCIÓN ANUAL DE 4 NÚMEROS: 25 PTAS. EXTRANJERO: 30 PTAS.

PRECIO DEL NÚMERO SUELTO: 7 PTAS. EXTRANJERO: 8 PTAS.

Forman el Comité de Publicaciones de la Sociedad Española de Amigos del Arte, y editan por consiguiente la Revista, los señores D. Joaquín Ezquerro del Bayo, D. Antonio Méndez Casal, D. Eugenio d'Ors, D. Luis Blanco Soler, D. Francisco Hueso Rolland y D. Joaquín Enríquez.

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN DE LA REVISTA: S. E. A. A. PASEO DE RECOLETOS, 20

PALACIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL

## SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

(FUNDADA EN 1909)

### JUNTA DIRECTIVA

El Marqués de Lema, Presidente.—D. José Moreno Carbonero, Vice-Presidente.—El Marqués de Valdeiglesias, Vice-Presidente.—D. Joaquín Ezquerro del Bayo, Director de Publicaciones.—D. Eugenio d'Ors, Bibliotecario.—El Marqués de Aledo, Tesorero.—Duquesa de Parcent, Conde de Peña-Ramiro, D. Antonio Méndez Casal, D. Gabriel Cortezo, D. Francisco Barnés, D. Francisco Hueso Rolland, D. Miguel de Asúa, El Marqués de Jura Real, D. Luis Blanco Soler, El Conde de Fontanar, D. José Ferrándiz y Torres y D. Julio Cavestany, Vocales.—Duquesa de Dato y D. José M.<sup>a</sup> Sert, Vocales correspondientes.—El Marqués de Saltillo, Secretario.—D. José Peñuelas, Secretario.



# SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

## PRESIDENTES HONORARIOS

Alba, Duque de; Boix, D. Félix.

## SOCIO HONORARIO

Alba y Bonifaz, D. Santiago.

## SOCIOS PROTECTORES

Alba, Duque de; Alba, Duquesa de; Almenas, Conde de las; Amboage, Marqués de.—Bauzá, Vda. de Rodríguez, María; Beistegui, D. Carlos de.—Castillo Olivares, D. Pedro del; Cebrián, D. Juan C.; Comillas, Marquesa de.—Finat, Conde de.—Genal, Marqués del.—Ivanrey, Marquesa de.—Lerma, Duquesa de.—Mandas, Duque de; Max Hohenlohe Langenburg, Princesa; Medinaceli, Duque de; Maura, Duque de.—Parcent, Duquesa de; Pons, Marqués de.—Romanones, Conde de.—Valverde de la Sierra, Marqués de.

## SOCIOS SUSCRIPTORES

Abarzuza, D. Felipe; Acevedo, D.<sup>a</sup> Adelia A. de; Acevedo Fernández, D. Modesto; Agrupación Española de Artistas Grabadores; Aguiar, Conde de; Aguirre, D. Juan de; Albayda, Marqués de; Alburquerque, D. Alfredo de; Alcántara Montalvo, D. Fernando; Aledo, Marqués de; Alella, Marqués de; Alesón, D. Santiago N.; Alhucemas, Marqués de; Almenara Alta, Duque de; Almunia, Marqués de la; Alonso Martínez, Marqués de; Alos, D. Nicolás de; Alvarez Buylla, don Amadeo; Alvarez Buylla, D. Gonzalo; Alvarez Net, D. Salvador; Allende, D. Tomás de; Amezá, D. Agustín G. de; Amigos del Arte, de Buenos Aires, Sociedad de; Amo y del Amo, D. Bruno del; Amposta, Marqués de; Amuriza, D. Manuel; Amurrio, Marquesa de; Araujo Costa, D. Luis; Argüelles, Srta. Isabel; Argüeso, Marquesa de; Arias de Miranda, D. Santos; Aristizábal, D. José Manuel de; Artífano, D. Pedro M. de; Arriluce de Ibarra, Marqués de; Asúa, D. Miguel de; Ateneo de Cádiz; Ayçinena, Marqués de.

Bailén, Conde de; Ballesteros Beretta, D. Antonio; Bandelac de Pariente, D. Alberto; Bárcenas Conde de las; Barnés, don Francisco; Barral, D. Emiliano; Barrio de Silvela, D.<sup>a</sup> María; Bascaran, D. Fernando; Bastos Ansart, D. Francisco; Bastos Ansart, D. Manuel; Bastos de Bastos, D.<sup>a</sup> María Consolación; Bäter, D.<sup>a</sup> Rosa de Landañer, viuda de; Beistegui, D.<sup>a</sup> Dolores de Iturbe, viuda de; Beltrán y de Torres, D. Francisco; Bellamar Marqués de; Bellido, D. Luis; Benedito, D. Manuel; Benicarló, Marquesa de; Benjumea, D. Diego; Benlliure, D. Mariano; Benlloch, D. Matías M.; Berges, Srta. Consuelo; Bermúdez de Castro Feijó, Srta. Pilar; Bernar y de las Casas, D. Emilio; Bertrán y Musitu, D. José; Bériz, Marqués de; Beúnza Redín, D. Joaquín; Bibesco, Príncipe Antonio; Biblioteca del Museo de Arte Moderno; Biblioteca del Nuevo Club; Biblioteca del Palacio Nacional; Biblioteca del Senado; Bilbao, D. Gonzalo; Biron, Marqués de; Bivona, Duquesa V. de; Blanco Soler, D. Luis; Bofill Laurati, D. Manuel (Barcelona); Bordejé Garcés, Federico; Bosch, D.<sup>a</sup> Dolores T., viuda de; Bóveda de Limia Marqués de; Bruguera y Bruguera, D. Juan; Byne, D. Arturo.

Cabarrús, Conde de; Cabello y Lapiedra, D. Luis María; Cáceres de la Torre, D. Toribio; Calleja, D. Saturnino; Campillos, Conde de; Campomanes, D.<sup>a</sup> Dolores P.; Canillejas, Marqués de; Cardona, Srta. María; Carles, D. D. (Barcelona); Caro, D. Juan; Carreras Obrador, D. José; Carro García, D. Jesús; Cartagena, Marqués de (Granada); Casa-Aguilar, Vizconde de; Casajara, Marqués de; Casa Puente, Condesa viuda de; Casa Torres,

Marqués de; Casa Rul, Conde de; Casal, Conde de; Casal, Condesa de; Casino de Madrid; Cascales Muñoz, D. José; Castañeda y Alcover, D. Vicente; Castell Bravo, Marqués de; Castellanos Arteaga, D. Daniel; Castillo, D. Antonio del; Cavestany y de Anduaga, D. Alvaro; Cavestany y de Anduaga, D. José; Cavestany y de Anduaga, D. Julio; Caviedes, Marqués de; Cayo del Rey, Marqués de; Ceballos, D. Antonio de; Cebrián, D. Luis; Cedillo, Conde de; Cenia, Marqués de; Cervantes y Sanz de Andino, D. Javier; Cerralbo, Marqués de; Céspedes, D. Valentín de; Cierva y Peñafiel, D. Juan de la; Cimera, Conde de la; Cincúnegui y Chacón, D. Manuel; Círculo de Bellas Artes; Coll Portabella, D. Ignacio; Comisión Provincial de Monumentos de Sevilla; Compiani, D. José Eugenio, Buenos Aires; Conradi, D. Miguel Angel; Conte Lacave, D. Augusto José; Corbí y Orellana, D. Carlos; Coronas y Conde, D. Jesús; Corpa, Marqués de; Cortejarena, D. José María de; Cortés, D.<sup>a</sup> Asunción; Cortezo y Collantes, D. Gabriel; Corral Pérez, D. Agustín; Correa y Alonso, D. Eduardo; Cos, D. Felipe de; Coullaut Valera, D. Lorenzo; Crosa, D. Bernardo de S.; Cuba, Vizconde de; Cuesta Martínez, D. José; Cuevas de Vera, Conde de; Chacón y Calvo, D. José M.<sup>a</sup>; Champourcín, Barón de; Churruca, D. Ricardo.

Dangers, D. Leonardo; Demiani, Alfred; Des Allimes, D. Enrique; Díaz Agero, D. Prudencio; Díez, D. Salvador; Díez de Rivera, D. José; Díez de Rivera, D. Ramón; Domínguez Carrascal, D. José; Durán Salgado y Loriga, D. Miguel.

Echeandía y Gal, D. Salvador; Echevarría, D. Venancio (Bilbao); Eggeling Von, D.<sup>a</sup> Ana María; Escoriaza, D. José María de; Escoriaza, D. Manuel; Escoriaza, Vizconde de; Escuela de Artes y Oficios Artísticos (Granada); Escuela de Artes y Oficios de Logroño; Escuela de Bellas Artes, de Olot; Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado (Madrid); Escuela Superior del Magisterio; Esteban Collantes, Conde de; Eulate de Urquijo, D.<sup>a</sup> María de la Concepción; Ezquerria del Bayo, D. Joaquín.

Fernán-Núñez, Duque de; Fernán-Núñez, Duquesa viuda de; Fernández Alvarado, D. José; Fernández Ardavin, D. César; Fernández de Castro, D. Antonio; Fernández Clérigo, D. José María; Fernández de Navarrete, D.<sup>a</sup> Carmen; Fernández Nóvoa, D. Jaime; Fernández Rodríguez, D. José; Fernández Sampey, D. Dionisio; Fernández Tejerina, D. Mariano; Fernández Villaverde, D. Raimundo; Ferrándiz y Torres, D. José; Ferrer y Güell, D. Juan; Figueroa, Marqués de; Foncalada, Condesa de; Fontanar, Conde de; Foronda, Marqués de; Fuente Blanca, Condesa viuda de; Fuentes, Srta. Rosario.

Gálvez Ginachero, D. José; García Condoy, D. Julio; García Guereta, D. Ricardo; García Guijarro, D. Luis; García Gambón, D. José; García de Leániz, D. Javier; García Mercadal, D. Fernando; García Moreno, D. Melchor; García Palencia, señora viuda de García Rico y Compañía; García de los Ríos, D. José María; García Sanchiz, D. Federico; García Tapia, D. Eduardo; Gárnelo y Alda, D. José; Gascañana Martín, D. Ramón; Gayangos, viuda de Serrano, D.<sup>a</sup> María de; Gaytán de Ayala, D. Alejandro; Gil Delgado, D. Luis; Gil e Iturriaga, D. Nicolás María; Gil Moreno de Mora, D. José P.; Gimeno, Conde de; Giner Pantoja, D. José; Gómez Acebo, D. Miguel; Gomis, D. José Antonio; González Castejón, Marqués de; González y García, D. Generoso; González de la Peña, D. José; González Herrero, D. José; González Simancas, D. Manuel; Gordón, D. Rogelio; Gramajo, doña María Adela A. de; Gran Peña; Granda Buylla, D. Félix; Granja, Conde de la; Groizard Coronado, D. Carlos; Guardia, Marqués de la; Güell, Barón de; Güell, Vizconde de; Guinard, D. Paúl; Guisasaola, D. Guillermo; Gurtubay, D.<sup>a</sup> Carmen; Gutiérrez y Moreno, D. Pablo.

Harris D. Tomás (Londres); Heredia Spínola, Conde de; Hermoso, D. Eugenio; Herráiz y Compañía; Herrera, D. Anto-



nio; Herrero, D. José J.; Hidalgo, D. José; Hoyos, Marqués de; Huerta, D. Carlos de la; Hueso Rolland, D. Francisco; Hueter de Santillán, Marqués de; Huguet, D.<sup>a</sup> Josefa; Hurtado de Amézaga, D. Luis; Hyde Mr. James H.

Ibarra, Conde de (Sevilla); Ibarra y López de Calle, D. Antonio de (Bilbao); Infantas, Conde de las; Instituto de Historia del Arte de la Universidad de Tübingen; Institut of The Art Chicago; Izquierdo y de Hernández, D. Manuel.

Jiménez de Aguilar, D. Juan; Jiménez García de Luna, don Eliseo; Jura Real, Marqués de.

Kybal, D. Vlastimil.

Laan, D. Jacobo; La Armería, Vizconde de; Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla; Lafora y Calatayud, D. Juan; Laiglesia, D. Eduardo de; Lamadrid, Marqués de; Lambertze Gerviller, Marqués de; Lanuza, D. Adriano M.; Lapayese Bruna, D. José; Laporta Boronat, D. Antonio; Laredo Ledesma, D. Luis E.; Lauffer, D. Carlos; Leguina, D. Francisco de; Leigh Bögh, D.<sup>a</sup> M. de; Leis, Marqués de; Leland Hunter, M. George; Lema, Marqués de; Leyva, Conde de; Linaje, D. Rafael; Linares, don Abelardo; Londaiz, D. José Luis; López Alfaro, D. Pedro; López-Fontana Arrazola, D. Mariano; López Robert, D. Antonio; López Rodríguez, D. Daniel; López Soler, D. Juan; López Suárez, D. Juan; López Tudela, D. Eugenio; Luque, D.<sup>a</sup> Carmen, viuda de Gobart; Luxán y Zabay, D. Pascual.

Llanos y Torriglia, D. Félix de; Lloréns, D. Francisco.

Macaya, D. Alfonso; Macaya, D. Román; Maceda, Conde de; Magdalena, D. Deogracias; Mambblas, Vizconde de; Manso de Zúñiga, D.<sup>a</sup> Amalia; Manzanedo, Marquesa de; Marañón, don Gregorio; Marco Urrutia, D. Santiago; Marfá, D. Juan Antonio (Barcelona); Marichalar, D. Antonio; Marín Magallón, don Manuel; Marinas, D. Aniceto; Mariño González, D. Antonio; Marquina, Srta. Matilde; Martí, D. Ildefonso; Martí Gispert, D. Pablo; Martí Mayobre, D. Ricardo; Martínez Garcimartín, D. Pedro; Martínez de Hoz, D.<sup>a</sup> Julia Helena A.; Martínez y Martínez, D. Francisco; Martínez y Martínez, D. José; Martínez de Pinillos, D. Miguel; Martínez Roca, D. José; Martínez de la Vega y Zegrí, D. Juan; Mascarell, Marqués de; Massenet, D. Alfredo; Matas Pérez, D. Luciano; Matos, D. Leopoldo; Maura Herrera, D.<sup>a</sup> Gabriela; Maura Herrera, D. Ramón; Mayo de Amezuá, D.<sup>a</sup> Luisa; Mazzuchelli, D. Jacobo; Medinaceli, Duquesa de; Megías, D. Jacinto; Megías, D. Jerónimo; Meléndez, D. Julio B.; Meléndez, D. Ricardo; Melo, D. Prudencio; Méndez Casal, D. Antonio; Meneses Puertas, D. Leoncio; Mendizábal, D. Domingo; Mérida y Díaz, D. Miguel de; Messinger, D. Otto E.; Miguel González, D. Mariano; Miguel Rodríguez de la Encina; D. Luis; Miranda, Duque de; Moisés, D. Julio; Molina, D. Gabriel; Moltó Abad, D. Ricardo; Monge, D. Felipe L.; Monserrat, D. José María; Monteflorido, Marqués de; Montenegro, D. José María; Montesión, Marqués de; Montortal, Marqués de; Montilla y Escudero, D. Carlos; Mora y Abarca, D. César de la; Moral, Marqués del; Morales, D. Félix; Morales, D. Gustavo; Morales Acevedo, don Francisco; Morán, Catherine; Morenés y Arteaga, Srta. Belén; Moreno Carbonero, D. José; Muguero, Conde de; Muguero y Gallo, D. Rafael de; Muntadas y Rovira, D. Vicente; Muñiz, Marqués de; Murga, D. Alvaro de; Museo del Greco; Museo Municipal de San Sebastián; Museo Naval; Museo Nacional de Artes Industriales; Museo del Prado.

Nárdiz, D. Enrique de; Narváez y Ulloa, D. Luis María; Navarro Díaz-Agero, D. Carlos; Navarro y Morenés, D. Carlos; Navarro, D. José Gabriel; Navas, D. José María; Nelken, doña Margarita; Noriega Olea, D. Vicente.

Obispo de Madrid-Alcalá; Ojesto, D. Carlos de; Olanda, don Luis; Olaso, Marqués de; Olivares, Marqués de; Ors, D. Eugenio de; Ortiz y Cabana, D. Salvador; Ortiz Echagüe, D. Antonio; Ortiz de la Torre, D. Eduardo.

Padul, Conde del; Palencia, D. Gabriel; Palmer, Srta. Margaret; Páramo y Barranco, D. Anastasio; Pardiñas, D. Alejandro de; Peláez, D. Agustín; Peláez Quintanilla, D. Luis; Pemán y Pemartín, D. César; Penard, D. Ricardo; Peña Ramiro, Conde de; Peñafior, Marqués de; Peñuelas, D. José; Perera y Prats, D. Arturo; Pérez Bueno, D. Luis; Pérez Gil, D. Juan; Pérez Gómez, D. Eloy; Pérez Linares, D. Francisco; Pérez Maffei, D. Julio; Picardo y Blázquez, D. Angel; Piedras Albas, Marqués de; Pinazo, D. José; Pinohermoso, Duque de; Pío de Saboya, Príncipe; Plá, D. Cecilio; Polentinos, Conde de; Pons, Marquesa de; Prast, D. Carlos; Prast, D. Manuel; Pries, Conde de; Prieto, D. Gregorio; Proctor, D. Loewis J.; Proctor, señora de.

Quintero, D. Pelayo (Cádiz).

Rafal, Marqués del; Rambla, Marquesa viuda de la; Ramos, D. Francisco; Ramos, D. Pablo Rafael; Real Aprecio, Conde del; Círculo Artístico de Barcelona; Real Piedad, Conde de la; Regueira, D. José; Remedios, Vizconde de los; Retana y Gamboa, D. Andrés de; Retortillo, Marqués de; Revilla, Conde de la; Revilla de la Cañada, Marqués de; Rey Soto, D. Antonio; Riera y Soler, D. Luis (Barcelona); Rfo Alonso, D. Francisco del; Riscal, Marqués del; Roda, D. José de; Rodriga, Marqués de la; Rodríguez, D. Antonio Gabriel; Rodríguez, D. Bernardo; Rodríguez Delgado, D. Joaquín; Rodríguez Hermanos, R.; Rodríguez Mellado, D.<sup>a</sup> Isabel; Rodríguez de Rivas y de Navarro, D. Mariano; Rodríguez Rojas, D. Félix; Romana, Marqués de la; Rosales, D. José; Roy Lhardy, D. Emilio; Ruano, D. Francisco; Ruiz Balaguer, D. Manuel; Ruiz Carrera, D. Joaquín; Ruiz Messeguer, D. Ricardo; Ruiz y Ruiz, D. Raimundo; Ruiz Senén, D. Valentín; Ruiz, V. de Ruiz Martínez, D.<sup>a</sup> María.

Saco y Arce, D. Antonio; Sáenz de Santa María de los Ríos, D. Luis; Sáinz y de la Cuesta, D. Enrique; Sáinz de los Terreros, D. Carlos; Sáinz Hernando, D. José; Sáinz de los Terreros, don Luis; Salltillo, Marqués del; San Alberto, Vizconde de; San Esteban de Cañongo, Conde de; San Juan de Piedras Albas, Marqués de; San Pedro de Galatino, Duquesa de; Sánchez Carras-cosa, D. Eduardo; Sánchez Cantón, D. Francisco J.; Sánchez Cuesta, D. León; Sánchez Guerra Martínez, D. José; Sánchez de León, D. Juan (Valencia); Sánchez Pérez, D. José Augusto; Sánchez de Rivera, D. Daniel; Sanginés, D. José; Sanginés, don Pedro; Sangro y Ros de Olano, D. Pedro; Santibáñez, D.<sup>a</sup> Matilde D. R. de; Santa Cruz, Marqués de; Santa Elena, Duquesa de; Santa Lucía de Cochán; Marqués de; Santa Mauro, Duquesa de; Sanz, D. Luis Felipe; Saracho, D. Emilio; Sardá, D. Benito; Sastre Canet, D. Onofre; Schallburg, D.<sup>a</sup> Sigrun; Scherer, don Hugo; Schlayer, D. Félix; Schumacher, D. Adolfo; Schwartz, D. Juan H.; Segur, Barón de; Sentmenat, Marqués de; Sert, D. Domingo; Serrán y Ruiz de la Puente; D. José; Snumacher, D. Oscar; Sicardo Jiménez, D. José; Silvela, D. Jorge; Silvela y Casado, D. Mateo; Silvela Corral, D. Agustín; Sirabegne, D. Luis; Sizzo-Noris, Conde de; Solaz, D. Emilio; Soler y Damians, D. Ignacio; Soria, D. Arturo; Sorribes, D. Pedro C.; Sota Aburto, D. Ramón de la; Sotomayor, Duque de; Suárez-Guanes, D. Ricardo; Suárez Pazos, D. Ramón; Sueca, Duquesa de.

Tablantes, Marqués de (Sevilla); Taboada Zúñiga, D. Fernando; Tejera y Magnin, D. Lorenzo de la; Terol, D. Eugenio; Thomas, Mr. H. G. (Cambridge); Tierno Sanz, Vicente; Toca, Marqués de; Tormo, D. Elías; Torralba, Marqués de; Torre Arias, Condesa de; Torre de Cela, Conde de la; Torrecilla y Sáenz de Santa María, D. Antonio de; Torrejón, Condesa de; Torrellano, Conde de; Torre y Angolotti, D. José María de; Torres de Mendoza, Marqués de; Torres Reina, D. Ricardo; Torres de Sánchez Dalp, Conde de las; Tovar, Duque de; Trauman, D. Enrique Travesedo y Fernández Casariego, D. Francisco; Trenor, D. Fernando.

Ullmann, D. Guillermo; Universidad Popular Segoviana; Urcola, D.<sup>a</sup> Eulalia de; Urquijo, D. Antonio de; Urquijo, Conde de; Urquijo, D. José María de; Urquijo, Marquesa de; Urquijo, Marqués de; Urquijo, D. Tomás de; Urzáiz y Salazar, D. Isidoro de.

Vado, Conde del; Valdeiglesias, Marqués de; Valderrey, Marqués de; Valero de Bernabé, D. Antonio; Valle y Díaz-Uranga, D. Antonio del; Valle de Pendueles, Conde de; Vallellano, Conde de; Vallespinosa, D. Adolfo; Vallín, D. Carlos; Van Dulken, D. G.; Varela, D. Julio; Vega de Anzó, Marqués de la; Vega Inclán, Marqués de la; Vegue y Goldoni, D. Angel; Velada, Marqués de; Velarde Gómez, D. Alfredo; Velasco y Aguirre, D. Miguel; Velasco, D.<sup>a</sup> Manuela de; Velasco, Srta. Rosario de; Velasco y Sánchez Arjona, D. Clemente de; Veragua, Duque de; Verástegui, D. Jaime; Verdeguer, D. Pablo; Verretera Polo, D. Luis; Victoria de las Tunas, Marqués de; Viguri, D. Luis R. de; Villanova, Conde de; Villa Antonia, Marqués de; Villatorcas, Marquesa de; Villagonzalo, Conde de; Villahermosa, Duque de; Villa-Urrutia, Marqués de; Villar Grangel, D. Domingo; Villares, Conde de los; Villarrubia de Langre, Marqués de; Vindel Angulo, D. Pedro; Viudas Muñoz, D. Antonio.

Weibel de Manoel, D. Eduardo; Winstein, D.<sup>a</sup> Alice; Weissberger, D. Herberto; Weissberger, D. José.

Yárnoz Larrosa, D. José; Yecla, Barón de.

Zarandieta y Miravent, D. Enrique; Zárate, D. Enrique (Bilbao); Zenete, Condesa de; Zomeño Cobo, D. José; Zomeño Cobo, D. Mariano; Zubiría, Conde de; Zuloaga, D. Juan; Zumel, D. Vicente; Zurgena, Marqués de.



# **EDITORIAL LABOR, S. A.**

**MADRID - AYALA, 49, DUPL.**

**LA CASA EDITORIAL  
MÁS IMPORTANTE DE ESPAÑA**

---

**COLECCIÓN LABOR - BIBLIOTECA  
DE INICIACIÓN CULTURAL - MÁS DE**

**300**

**VOLÚMENES PUBLICADOS**

**ARTE-LAS GALERÍAS DE EUROPA EN COLORES  
GOYA-JOYAS DE LA PINTURA RELIGIOSA**

## **HISTORIA DEL ARTE LABOR**

**14 VOLÚMENES CON CERCA DE 600  
ILUSTRACIONES CADA UNO,  
LUJOSAMENTE ENCUADERNADOS**

**HISTORIA DEL ARTE LABOR  
ACTUALMENTE EN PUBLICACIÓN**

---

**SE SIRVE EL CATÁLOGO GRATIS**



# Pérez de León

Fotografía Artística  
al óleo

MADRID  
Carrera de San Jerónimo, 32  
Teléfono 18645

MUEBLES Y  
DECORACIÓN

S. Santamaría y C<sup>ía</sup>

Jovellanos, 5  
Teléfono 11 258  
MADRID

T MUEBLES

O modernos y de estilo  
DECORACIÓN

R

R

E

S

EXPOSICIÓN:  
Ríos Rosas, 26  
Tel. 50532

MADRID

# Arxiv "MAS"

EL MÁS

IMPORTANTE ARCHIVO  
de fotografía artística  
en España

PINTURA — ESCULTURA  
ARTES INDUSTRIALES, ETC.

Frenería, 5  
BARCELONA



## ARTE PORTUGUÉS

POR EUGENIO D'ORS

### I

**Q**UIEN aspire a hacerse con una de las claves maestras que permiten la explicación y esclarecen el carácter del arte español, búsquela en Portugal. La mitad de sentido recóndito de nuestra historia espiritual, de Portugal fluye. ¿Qué digo, de la nuestra? De la europea, probablemente. Alguna vez, me he atrevido a aventurar que, en este compuesto que designado con el nombre de Cultura, Europa únicamente presentaba al análisis riguroso dos cuerpos simples: Grecia y Portugal. El resto es tal vez cuestión de dosis.

Si en Grecia y en su doble y antigua compañía siciliana y romana, es decir, si en el centro del Mediterráneo, se han buscado siempre el secreto y la quintaesencia del clasicismo, Portugal nos ofrece—dejando aparte, por el momento, el núcleo, extra-europeo ya, de la antigua Alejandría y queriendo olvidar el problema estilístico general de lo prehistórico: *porque la Prehistoria «ya es otra historia»*—, Portugal nos ofrece, digo, el arquetipo de lo barroco. Desde luego, en la Edad Moderna, el arte portugués madruga más que ninguno, con excepción, por ventura, del de los Países Bajos—lección del Océano, lección remota de las Indias, según se colige, en un caso como en el otro—, en lo de revelar la vocación naturalista, la primacía de la pasión sobre la razón, la turbulencia dinámica, la religiosidad pánica y panteísta, que sólo más tarde cuajarán en los otros países y se traducirán a fenómeno

estético general, cuando el movimiento de sensibilidad y de ideas acontecido en torno del Concilio de Trento. Lo que se llama «estilo jesuita» tiene un antecedente más que fraternal en lo que se llama «estilo manuelino». Y entiéndase que no me refiero aquí especialmente a la arquitectura. Del arte entero he hablado: mejor hablara de toda la civilización.

Bajo el peso de ciertas preocupaciones nacionalistas, los primeros doctos que, hace algunos años, descubrieron y estudiaron la caligrafía estilística del «manuelino», diéronse a considerar aquél como un fenómeno localizado, propio, ceñido a unos pretendidos límites de nación, revelación particular del alma lusa. Con ello se compadecía muy mal la observación, que inmediatamente resultó inevitable, de la que podríamos llamar extensión colonizadora del «manuelino» a través de las tierras de España, traída, no sólo al patio vallisoletano de San Gregorio, sino al del palacio del Infantado en Guadalajara, quizá a la Capilla de Caballeros en la Catedral de Cuenca, y estoy por decir que a más de un primor arquitectónico valenciano: eso, sin contar con la posible tesis que haría de todo lo «plateresco» un a modo de versión de lo «manuelino»; ni con la evidencia de que empieza en Nuño González algo que, dentro de la pintura de Velázquez, encuentra luego expresión cabal; ni con el problema de saber hasta dónde han decidido del estilo, en los tapices de Pastrana, la fantasía portuguesa que seguramente decidió el diseño o la mano flamenca que lo ejecutó... En materia de historia de la



cultura, apenas se adopta una solución convencional, hay que recurrir a cien otras convenciones: el abismo llama al abismo.

La crítica imparcial cada día va resistiéndose más, en todos los dominios, a entrar por esta vía. Queda progresivamente la cuestión de los famosos «caracteres nacionales» en manos de propagandistas de toda índole: el estudio severo se ha vuelto ya muy cauto en el famoso capítulo del «arte propio», y de las llamadas «revelaciones del alma nacional», caballo de batalla del romanticismo, cuando no instrumento de los pragmatismos peores. Muchos prestigios con la nueva posición se desvanecen. La gloria de Portugal, empero, lejos de con ello decrecer, se incrementa.

Si ayer la historia del arte ofrecía engañosamente a este país el privilegio de una excepción, hoy, al retirar la oferta, la sustituye, en cambio, con la de una primacía. Le alabaron por díscolo: hoy se le canoniza por maestro. La invención de una norma, en vez de la posesión de una rareza; un Imperio, a trueque de una franquicia. ¿No han de latir más fuerte, ante la perspectiva del nuevo honor, los corazones portugueses? Los estudiosos de ayer trabajaban por separar del arte del mundo el arte portugués; los nuevos preferirán incorporar al arte portugués el arte del mundo.

## II

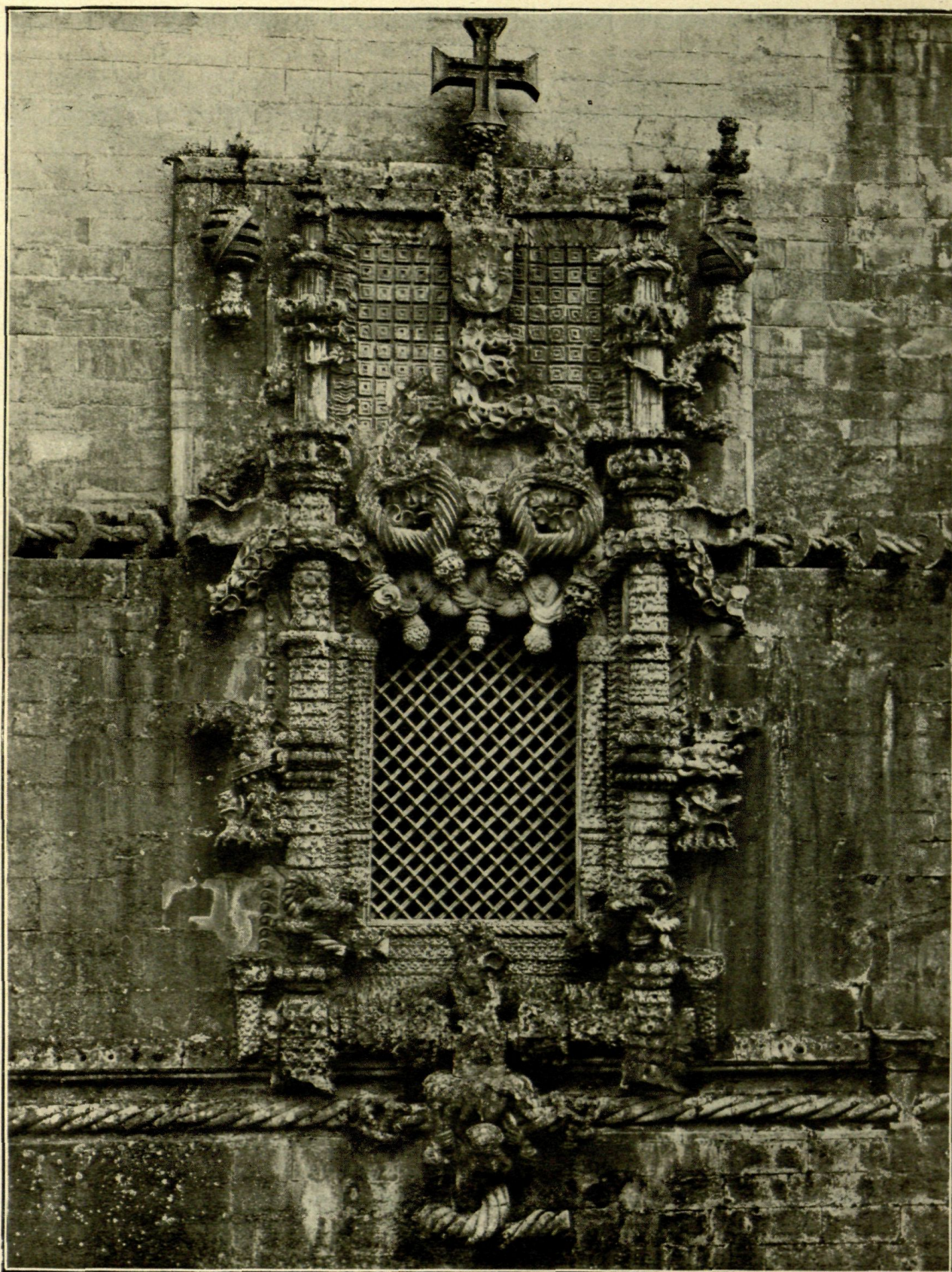
Cuando, el pasado estío y en medio de la «Década» para estudio y definición de lo barroco, cuya «conducta» me fué confiada por los organizadores de los *Entretiens* en la Abadía de Pontigny, comparecí una mañana con la imagen—traída a colación no sin cierta teatralidad, lo confieso—de la estupenda «Janela» de Tomar, un singular torneo teórico se vió repentinamente ganado, como, por la aparición de un lábaro glorioso, tal empresa guerrera de la Cristiandad. El movimiento de admiración sobrecogió a todos; en algunos el movimiento había de traducirse a una verdadera crisis intelectual.

La mayor parte de los allí reunidos ignoraban aquello; casi nadie le había otorgado la menor importancia, enterrada como tenían tal cual vaga impresión anterior en la fosa común cuya única etiqueta es «lo exótico» y faltos de esa luz de síntesis sin la cual los fenómenos de cultura dispersos se quedan en signos desprovistos de significado. Mas ahora, cuando la imagen aparecía, el trabajo de síntesis había comenzado ya. Tratábase de convertir la noción de «barroco» en categoría fundamental de la historia del arte, independiente de las puras anécdotas del espacio y del tiempo.

A esto se oponía, en docta discusión, la resistencia de los rutinariamente avezados a no ver barroquismo más que en el episodio del «estilo jesuíta», limitadísimo situado en la Italia—ni siquiera toda la Italia—del siglo XVII y de los comienzos del XVIII. Pero a los tales, los apretábamos los partidarios de la ampliación del concepto, para que de una vez fijaran los caracteres que, a su juicio, había revestido el fenómeno. A nuestra exigencia hubieron de ceder, aunque visiblemente de mala gana y reduciendo la explicación a la arquitectura. La arquitectura barroca—consintieron finalmente en decir—distínguese siempre por tres señales: el *dinamismo*, en primer lugar, que sustituye en ella las armonías del reposo por las intensidades de la agitación y, según la fórmula consabida, «las formas que pesan» por «las formas que vuelan»; la *profundidad*, luego, que hunde los relieves, amasa las sombras y parece dotar las estructuras arquitectónicas de nueva dimensión; el *sentido pintoresco*, en fin, que introduce la arquitectura elementos de cromatismo y hasta de lirismo, jugando con la luz los más varios juegos de la fantasía, desmenuzándola, haciéndola vibrar y cantar.

Obtenidas estas precisiones, la visión directa de nuestra Ventana había de ser, es claro, de efecto fulminante. ¿Dónde más terriblemente—estoy por decir más locamente—que aquí, se agitan las formas, se hunde el relieve, canta la luz? ¿En qué obra artística del mundo el dinamismo, la profundidad, el lirismo estallan para





*Ventana del Monasterio de Tomar.*

más delicia o con mayor escándalo? A la noche del día en que la imagen de la Ventana de Tomar fué presentada en Pontigny, la buena

causa, la causa de la ampliación del concepto de barroco, la conversión del barroco en categoría, contaba con un buen lote de conversos,



Puede afirmarse que, a partir de ahí, la batalla estaba ganada.

Siempre he visto en esta Ventana uno de los símbolos esenciales del mensaje lusitano en el mundo. Es, a su modo, un poema épico, una cifra colectiva total, como, en la poesía puede serlo la epopeya de Camoens, *Os Lusíadas*. Un tercer *epos*, dentro del arte de la pintura éste, viene indudablemente representado por el Políptico de Nuño González. Como nadie se equivocó en Pontigny al apreciar la trascendencia de la Ventana, el significado del Políptico fué también inmediatamente visto en París, en ocasión de la Exposición de «Arte portugués»; otra revelación, otra victoria del verano pasado.

El público, que entraba en las salas del Museo de las Tullerías, albergue de la Exposición, dirigíase inmediatamente al fondo de aquéllas, como presintiendo la presencia allí de algo solemne, y tenía inmediatamente la revelación de la gravedad de la obra, de hallarse con ella ante un cosmos completo, ante uno de los monumentos fundamentales de la cultura en el mundo. Una especie de atmósfera singular envuelve esta obra; una especie de misterio, que no viene ciertamente de su asunto ni de los pequeños enigmas iconográficos o arqueológicos que la representación encierra. Hay aquí, diríamos, una luz verde, una luz fría, donde se archiva una *saudade* profunda. Se entra en la contemplación del Políptico, como se entra en un templo y también, un poco, como se entra en un acuario. La adivinación de la proximidad del mar, del valor protagónico e inspirador que el mar tiene aquí, resulta inevitable. Y no precisamente por las redes figuradas en el retrato de los fundadores de la Compañía de Lagos, en uno de los paneles; ni por los rosarios con granos de vértebras de pescado; ni por la enfermedad característica de los ojos en aquellas cabezas de pescadores; ni tampoco por el reconocimiento de tal personaje, Enrique el navegante o Don Fernando d'Almada, segundo conde de Avranches y «Gran Capitán del Mar», sino por algo infinitamente más sutil, pero infinitamente más poderoso. Por la luz, decía, por el aire. Y aun por algo secreto, más

poderoso y más sutil todavía que el aire y que la luz.

Y luego, ¡esta amplitud, esa totalidad del repertorio social encerrado en el Políptico! Reyes, Infantes, Monjes, Astrólogos, Arzobispos, Judíos, Mendigos, Guerreros, Navegantes, Mutilados, Caballeros, Médicos con su bonete, Bastardos, Clérigos, Negociantes, Pescadores, Lunáticos. Y mujeres y muchachos. Y armaduras, terciopelos, espadas, basquiñas, reliquias, rosarios, Evangelios, breviarios, hábitos, bastones, joyas; el Talmud, el puñal, la capelina árabe, los útiles de la pesca, los estuches, las perlas, las capas pluviales, el saco del peregrino, las cuerdas del marinero. Y todas estas cabezas y todas estas manos, retratos prodigiosos las unas y las otras, pintadas tan valientemente, en plena pasta, plasmando directamente el color, con despreocupación naturalista de moderno, adelantándose a Velázquez, adelantándose a toda la pintura que iba a venir. Y esto en el siglo xv, apenas traspuesta su mitad.

El verdadero padre de la pintura española es Nuño González—como, probablemente, la secreta fuente de lo plateresco es lo manuelino—. Pero, aun dándole todo lo español por secuencia, el valor de anticipo de estas revelaciones lusitanas no se agotaría. Hay que colocarlas, sí, definitivamente en su verdadera luz, en su carácter y método de primera entrada de la corriente barroca en la Edad Moderna. Hay que reconocer, de una vez para siempre, la significación de lo portugués en lo ecuménico.

### III

La solidaridad de este arte con los grandes derroteros ulteriores de la cultura queda, pues, bien establecida desde el punto y hora en que lo Barroco entra a gozar la significación de «constante»; de lo que nosotros, en nuestro tecnicismo, llamamos ahora «*eon*». El capítulo de los antecedentes ya es más oscuro.

Sabemos, sí, de anteriores horas en que acontecieron grandes derrames de barroquismo en la historia universal: el alejandrismo, por



ejemplo, cuando la antigüedad agonizaba; el franciscanismo, hacia los fines de la Edad Media. Pero, en cada una de estas corrientes y de estos momentos, ¿la fuente era la Naturaleza nada más—la Naturaleza, nodriza eterna de lo Barroco, que no en vano es una criatura pánica—o bien una manera de tradición—de tradición

inspiración íntima, la magna proeza nacional de las investigaciones y descubrimientos, franciscana fué; figuras de frailes franciscanos hallamos siempre en los navíos portugueses que siguen entonces, a través de los océanos, las rutas de la aventura; «hermano pólipo!», dice la Ventana de Tomar, en su lenguaje de piedra, como «her-



NUÑO GONZÁLEZ: *Tríptico del Infante*. (1458-1464).

entendida en cierto sentido, análogo al que ha hecho decir que «la Edad Media fué el clásico del Romanticismo»—, en cuyo caso tan sólo, será legítimo hablar de antecedentes?

La ocasión de la presente nota no es propicia a tratar el problema en toda su amplitud. Cabe, sí, adelantar para la solución dos puntos que pueden considerarse ya como verdades adquiridas. Uno, el de la extensa e intensa influencia franciscana, en el alumbramiento de toda la civilización portuguesa renacentista, así en lo que se refiere a las ideas como en lo que se traduce en el repertorio de las formas. En su

mana agua!», había dicho San Francisco en su balbuciente toscano; y los analizadores de la decoración manuelina han podido dudar acerca de si, en el motivo de la cuerda con nudos tan típico en ella, la alusión era marinera o religiosa; si se trataba de cables de navío o del cordón del Poverello.

El otro punto, cuya afirmación podemos avanzar relativamente al referido problema, es el de una segunda influencia, la influencia oriental. Llamémosla «oriental», puesto que así es la costumbre; lo mismo podíamos decir «extremo-occidental»; más claro y más exacto sería hablar



aquí de «vocación de Indias», de «nostalgia de Indias», arcanos resortes de cualquier precocidad en lo barroco. La primera impresión que hasta el más profano recibe en presencia de los monumentos manuelinos es la de un parentesco evidente con el remoto Este búdico, con el remoto Oeste mexicano. Esta impresión se repite al contemplar un conjunto de pintura portuguesa; y, no hay que decir si en presencia de su arte decorativo.

Un gran acierto de los organizadores de la Exposición que comentamos consistió en abrir —nunca diríamos mejor que con puerta de oro— la serie cronológica de lo expuesto con uno de estos paravanes japoneses, que recuerdan la llegada de los portugueses a la tierra del Nipón, en 1542; préstamo del Museo del Louvre era éste, así como de España lo fué la prodigiosa serie de los tapices llamados de Pastrana y que Reynaldo dos Santos y José de Figueiredo han mostrado obra de Nuño González, aunque la ejecución material sea flamenca. Productos híbridos, manifestación de un arte que es costumbre llamar Indo-portugués, ese paraván y otros que hubieran podido traerse, tienen sus hermanos en toda una floración análoga que vió la luz también en China y en la India sobre todo, en los siglos xv y xvi. En ciertas regiones de África se produce el mismo fenómeno: gran número de documentos abisinios muestran el vínculo estrecho entre Portugal y el reino del Preste Juan.

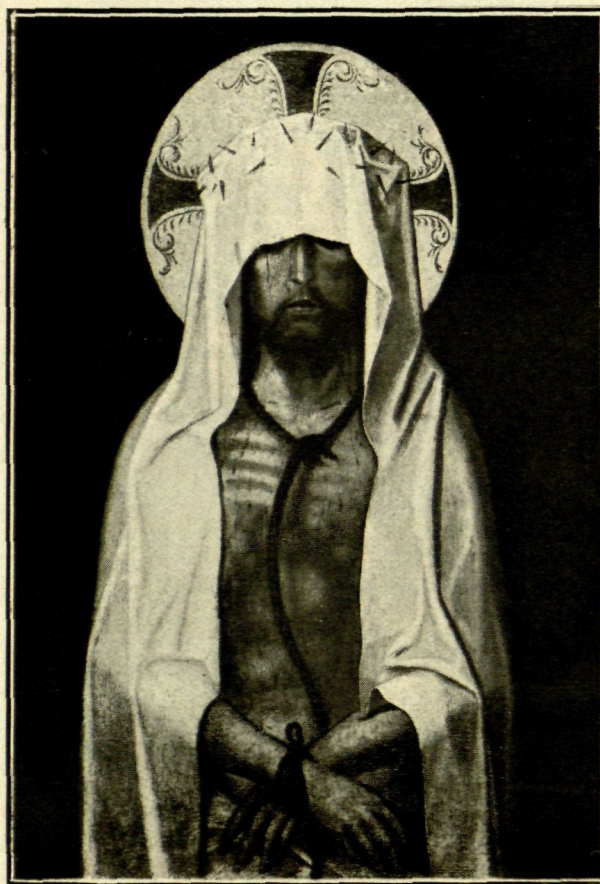
Como «expansión del arte lusitano» ha sido, naturalmente, diputado el hecho. Pero, ¿quién no advierte, en coyunturas análogas, que cual-

quier país, al expender en la lejanía su propio espíritu, recibe a su vez el contragolpe de la expansión y que siempre, en cierta manera, el colonizador es colonizado, el influenciador influenciado, el vencedor vencido? Alejandro sojuzgó al Oriente, adentróse en él: del Oriente, empero, volvió—y *ni siquiera acabó de volver*—llevando en la frente la tiara de los Emperadores asiáticos.

Las formas de los dioses griegos metamorfosearon con el alejandrinismo la iconografía búdica; mas, a partir de este momento, también los Apolos esculpidos en las orillas del Mediterráneo tuvieron algo de los Budas esculpidos en las orillas del Ganges. Hubo en Alejandría filósofos judíos platonizantes; pero también hubo filósofos helenos cristianizados. El cuento del soldado, que grita haber capturado un prisionero y, a la orden del capitán de que lo traiga a su presencia, contesta, apuradísimo: "Es que no quiere soltarme", se repite siempre, como un

apólogo, en la Historia de la Cultura. ¿Qué mucho que los portugueses lo conocieran, en su propia espiritualidad, cuando la hora de los viajes y de los descubrimientos y también, a su modo, después de haber paseado triunfalmente su arte por Guineas y Malacas, por Marruecos y por Abisinias lo devolvieran morfológicamente coronado por una tiara?

De arte Indo-portugués hablan los autores: lo mismo pudieran hablar de un luso-indiano. El manuelino viene a ser aquella tiara. Y los antecedentes orientales, junto con los antecedentes franciscanos, bastan a nuestros ojos para



ANÓNIMO: *Ecce-Homo*. (Siglo XV).



demostrar que, si de Portugal mana sobre la Europa moderna una corriente, es porque en aguas de más antiguas corrientes había bebido a su vez Portugal.

## IV

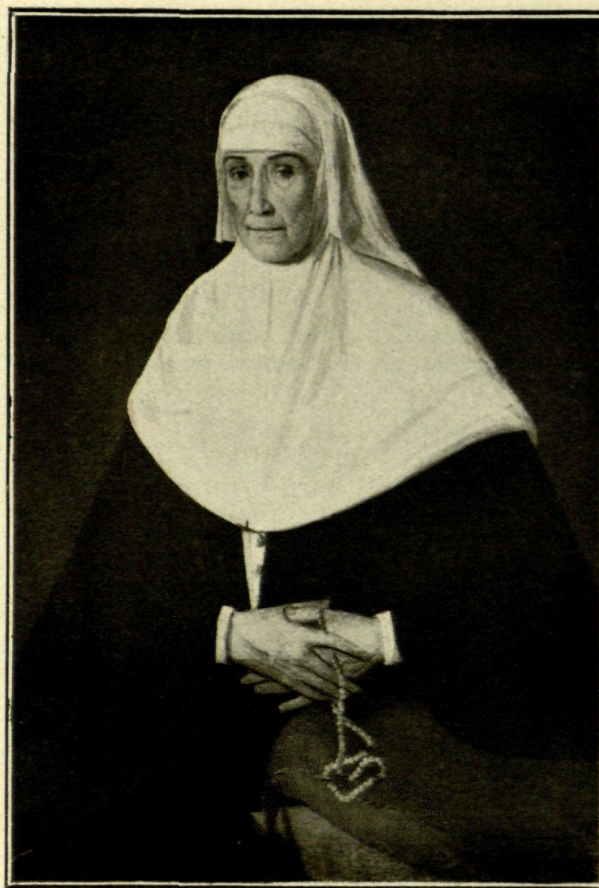
Lo que asombra en Nuño González, al considerar el carácter *moderno* de su espíritu y de su técnica, es la precocidad. Hemos entrado apenas con él, ya lo decía, en la segunda mitad del siglo xv.

Y ocurre, inclusive, que la «escuela» de Nuño González, es decir, el grupo constituido por sus inmediatos sucesores, sea, en este aspecto evolutivo, más atrasada que él. El *San Sebastián*, atribuido a João González—y en cuya descripción por el Catálogo de la Exposición de París encontramos espiciosa la observación de que «la ausencia de flechas sea una de las revelaciones del carácter portugués, en oposición al español», al cual se atribuye así un sentido más exterior, más materialista en la representación del dolor (como si no hubiese producido éste más que *Autos de fe* de Berruguete y nunca *Cristos* de Velázquez <sup>(1)</sup>)—tiene todavía, en torno de la cabeza, el medieval disco de oro. En el *San Teótimo*, el fondo—, cuyo cromatismo en verde se liga con las predilecciones de Nuño Gon-

závez, es, sin embargo, puramente ornamental, no constituye una atmósfera, un ambiente; no se liga a un sentimiento moderno de lirismo naturalista, de paisaje.

En cuanto al famoso *Ecce-Homo*, anónimo, «la Esfinge del arte cristiano», en medio del misterio que hace de esta obra un ejemplar único, y tan revelador, hay que reconocer su tendencia

arcaizante, que le da, en más de un aspecto, cierto carácter de icono bizantino. Verdad es que el disco, en torno de esta obsesiva cabeza sin mirada, no es áureo, sino simplemente amarillo. Pero este disco se dibuja con decorativa sequedad sobre un fondo absolutamente negro, en el cual el contorno del cuerpo se destaca con geométrica y apretada precisión. Y, en cuanto a las espigas de la corona, que atraviesan el paño blanco, me parece que vienen a compensar aquí, con afortunado exceso, todo lo que en crueldad exterior y materializada podía echarse de menos en la representa-



ATRIBUÍDO A ALFONSO SÁNCHEZ COELHO. *Retrato de religiosa. (Epoca portuguesa: mediados del XVI).*

ción del martirio de San Sebastián. Si, en el arte portugués—como se dice a veces con su poco de logomaquía nacionalista—, «la expresión del dolor es interior, psicológica, etc., etc.», reconozcamos que, para interioridad, estos pinchos tienen demasiado relieve y como psicología parecen demasiado afilados. Y no hablemos de esa cuerda, que liga a la vez las manos y el cuello, con objeto sin duda de que el peso de éstas produzca, en la dolorosa fatiga, el agarramiento de aquél.

Pero, llegamos al siglo xvi, y entonces

(1) Tampoco el San Sebastián, de Gregorio Fernández, en el Museo de Valladolid, tiene flechas... Ahora, que si se quisiera hacer del casi seguramente gallego escultor un portugués, yo tampoco vería en ello el menor inconveniente. (V. más adelante).



## REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE

esta primavera de modernidad de la pintura lusitana está ya toda en flor. Gregorio Lopes, el Gregorio Lopes de *La Adoración de los Reyes Magos* y del *Retrato de Vasco de Gama* es un armonioso maestro. Los retratos de los donadores en el *Santo entierro*, de Cristovao de Figueiredo, tienen ya toda la energía, toda la libertad, todo el naturalismo velazquiano; y, aquí sí, la psicología, el valor de carácter que hace de este pintor un digno sucesor de Nuño González y, por otra parte—para buscar las cosas más lejos y destruir a la vez ciertas topografías arbitrarias—de la serie de retratos contenidos en la catalana *Tabla de los Concejales*, de Dalmau.

La ascensión sigue hasta llegar a Sánchez Coello. Marca y señala Coello el momento de la afluencia de lo portugués en el arte de España. Nadie podría con justicia —la aplicación del prejuicio nacional conduce siempre a estos absurdos—, decir si Sánchez Coello es un pintor portugués o un pintor español. Mas ¿acaso pudiera hacerse una distinción semejante con absoluto rigor, tratándose del mismo Velázquez, de Velázquez, nada menos, de Diego Velázquez de *Silva*, lusitano de sangre, introductor en España y en Madrid, de esta manera de pintar, sin preparación de dibujo, en plena pasta, naturalista, libre, sobria y afecta a las gamas frías y a los maravillosos grises; heredada por él, no del Greco, según por tanto tiempo se ha dicho, sino de Nuño González y de los otros predecesores de banda del Poniente? Y, ¿no habrá también que considerar como una manera de portugués a este Gregorio Fernández, padre de la plástica barro-

ca española, de la de estilo español más puro, en contraste con el miguelangesco Berruguete, que era casi un italiano, y con el patético Juan de Juni, que era evidentemente un borgoñón?

En cuanto a Sánchez Coello, vale más que, sin meternos en mitologías políticas, vindiquemos de una vez para él, como es seguramente justo, la paternidad de esa perfección adorable que

campea en *Retrato de religiosa*, donde hay que pasar de la cara a las manos una mirada que no sabe en qué momento de esta contemplación goza más. Y que, sin reservas, veamos en el *Retrato del rey Don Sebastián*, de Cristóbal de Morais, un testimonio de la continuidad de la influencia ejercida por Sánchez Coello en el ambiente local y persistente aún después de la venida del maestro a Valladolid y a Madrid. Y todavía, para que no caigamos en las tentaciones del lugar común ni nos demos a considerar la decadencia artística de los pueblos en

relación con su dependencia política, he aquí una muestra estupenda de arte portugués producida—un poco misteriosamente, es cierto—, ya entrado el siglo XVII. He aquí el retrato de doña Isabel de Moura, por Domingos Barbosa, un pintor de quien no se sabe nada y que, sin embargo, no estaba quizá demasiado lejos de Velázquez, a juzgar por lo poquísimo que de aquél conocemos. Desde luego, don Domingos no le cedía a don Diego en realismo, en sobriedad, en modernidad.

Casi estoy por decir que, en este último aspecto —considérese o no el término como un elogio—, le ganaba: una mirada como la de



DOMINGOS BARBOSA: *Retrato de Doña Isabel de Moura.*  
(Primera mitad del XVII).



esa doña Isabel no la encontraríamos probablemente en todo el repertorio iconográfico de Velázquez; es necesario entre nosotros llegar a Goya para tropezar con ojos que miren así.

## V

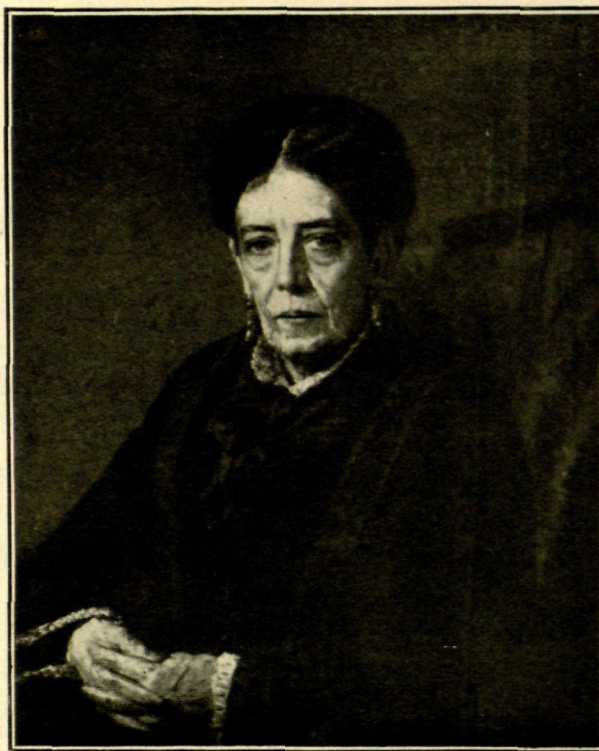
Ocorre, al contrario, que cuando la cosa no tiene ya remedio, cuando la decadencia se consuma, cuando puede darse por apagado el brillante meteoro constituido por la pintura portuguesa, es precisamente a partir del momento en que Portugal establece definitivamente su independencia y se consolida definitivamente como nación.

Cabe afirmar que, desde 1640, la pintura portuguesa desaparece, hasta que llega la época contemporánea; hasta que entra en escena la generación de nuestros padres. Tras del epílogo escrito por Domingos Barbosa a la historia áurea, cuyos más significativos episodios acabamos de recordar, la vida artística lusitana pasa a manos de extranjeros. Episodio mil veces repetido: el precio de la nacionalización en lo político es la humillación espiritual. «Los únicos nombres que cabe retener de esta época—escribe José de Figueiredo, en su introducción al Catálogo de la reciente Exposición de arte portugués en París—son nombres de extranjeros, desde el del holandés Stoop, pintor de Juan IV, hasta el francés Quillard, pintor de Juan V».

Los doctos y generosos esfuerzos de Reynaldo dos Santos, han intentado repetidamente valorizar, colocándola a la sombra de Goya, su contemporáneo, la obra de Domingos Sequeira, un

extranjero, que vivió desterrado en París. Si el gran nombre evocado en ocasión de la pintura parece excesivo, los dibujos de Sequeira son ya de otro valor, aunque, a la verdad, más que de un goyesco, parezcan proceder de alguien que pudiera ser llamado «el Rembrandt del pobre»; las explicaciones y ponderaciones del Doctor dos Santos, tan elocuentes y persuasivas, cuando nos hablaba en Madrid de Nuño

Gonzálvez o de los tapices de Pastrana, lo fueron menos cuando de Sequeira hubo de tratarse. Y, sea como quiera, en el Catálogo de París, el caso es la reproducción de un boceto de Sequeira, fechado en 1817—página ligera, a la cual los franceses que visitaban la Exposición calificaban unánimemente de «une petite chose amusante»—es la única reproducción que separa el vigorosísimo Barbosa, pintado a la víspera de la independencia de Portugal, de otra obra poderosa, pero ya muy reciente ésta, el *Retrato de la Señora Souza Martins*, trazado en 1878 por Miguel Angelo Lupi.



MIGUEL ANGELO LUPI: *Retrato de la Sra. Souza Martins*.

za Martins, trazado en 1878 por Miguel Angelo Lupi; el cual, por otra parte, como su nombre lo indica, era un meteco, sino un extranjero.

Columbano, que le sucede, ya no; Columbano, que se llamaba Pinheiro. Pero éste ya es un nombre de nuestros días. Murió hace apenas tres años. Su gloria se afirma dentro de nuestro siglo, en el momento en que el Gobierno se decidió a nombrarle profesor de la Academia, es decir, en 1903. La juventud artística portuguesa le adoptó entonces como maestro. Si hoy existe en Portugal un renacimiento de potencialidad artística, éste lo inicia Columbano. Cualquier color local está, sin embargo, ausente de tal renacimiento y de su iniciador.



Los comienzos de Columbano no tuvieron en Portugal más guía que la de Lupi. Después, su carrera es la del pensionado en el extranjero, gracias a una subvención personal del Rey. Desconocido en su patria, expone en el Salón de París. Un crítico, en ocasión de su primer éxito allí—*La velada de aficionados en el estudio*, que hoy está en el Museo de Lisboa—, le compara con Sergent. Más tarde, ha podido ser citado, a propósito de su obra, en nombre de Stevens. Dentro del conjunto, expuesto en París—único, cabe decir, que llenaba la sección de Arte moderno—yo mismo he creído, en tal o cual retrato, en tal o cual bodegón de flores, discernir parecidos con Fantin-Latour; otros nombres del naturalismo, quizá alguno del impresionismo—Manet—podrían evocarse a su propósito... En todo caso, nombres que subrayan el cosmopolitismo de la obra de Columbano.

Como Eça de Queiroz, como Eugenio de Castro—que es hoy quizá el más grande de los poetas ibéricos vivientes—, Columbano jamás podrá ser invocado como patrón nacionalista, como revelador de una pretendida alma local. Pero son éstos, éstos y no otros los verdaderos creadores de la inteligencia portuguesa moderna. Estos, y no otros, arbitradores de mitologías raciales. Estos, como en España un Juan Valera, el de la universal lectura y del viajero vivir, o un Menéndez y Pelayo, el del catolicismo militante. O bien como, en la América hispana, Rubén Darío, condiscípulo de Eugenio de Castro en las disciplinas del Barrio Latino, no escolar del Viejo Vizcaya en las lejanías pamperas.

## VI

No hay palabras para elogiar la perfección formal con que ha sido llevada a término por los portugueses la reciente Exposición de París. Allí ha estado unánime todo el mundo para asegurar que un conjunto tan selecto, tan acabado, tan admirablemente exhibido y servido y puesto en valor, pocas veces, quizá ninguna, había podido gozarlo la capital artística del mundo.

José de Figueiredo, conservador del Museo Nacional de Arte Antiguo de Lisboa, Adriano de Sousa Lopes, conservador de su Museo Nacional de Arte Contemporáneo, han trabajado, cada uno en su sección, con tanto ardor como hábil maestría. Su primer cuidado fué mostrar casi exclusivamente ejemplares importantes: con la excepción de un lote de pinturas modernas—casi inevitable, naturalmente—, para acabar de llenar la correspondiente sección, todo era allí de primer orden. El público se decía: «¡Lo que debe ser este Museo de Lisboa, que no conocemos, cuando lo que de él han sacado para enseñarlo ya es lo que vemos!»... Yo me guardaba mucho, naturalmente, de replicar que allí estaba, casi en su integridad cuantitativa, el arte portugués.

A cambio de lo reducido de los ejemplares pictóricos, las bien escogidas piezas de platería, de cerámica, de tapicería, los manuscritos y libros, los muebles, bordados, etc., dispuestos con un gusto exquisito, completaban el regalo de los ojos. Y no hay que decir el efecto que producía, enseñados con una distribución y una iluminación que para la posterior Exposición en nuestro Museo del Prado hubiéramos querido, los maravillosos tapices de Pastrana. Paul Valéry, a quien llevé a verlos, se volvía loco. No se cansaba de admirar, no ocultaba su sorpresa: para él, como para infinitos representantes de la Francia de la inteligencia y aun de la crítica, este súbito conocimiento del arte portugués tenía los caracteres de una fulminante revelación. En castellano, lo que han hecho los portugueses con esta Exposición de París se llama poner una pica en Flandes.

También el Catálogo—en dos ediciones sucesivas, la segunda para incluir en él referencia los tapices de Pastrana, llegados con retraso: las cosas hacerlas bien o no hacerlas—, merece todos los elogios. Tanto por lo que hay en él como por lo que no hay. Por su sobriedad, por sus abstenciones, por su buen gusto. Por la discreción con que a él ha sido aplicado—alguna ligera excepción, ya la hemos recogido en el curso de esta nota—, el espíritu de propaganda



nacional. Cuantos recibieron o adquirieron este Catálogo, lo conservan hoy como un inapreciable documento de estudio. Para los franceses, este fascículo perpetúa, casi sin exageración cabe decirlo, el valor de la Exposición... En cuanto a nosotros, españoles, ojalá su conocimiento pudiera servirnos de prenuncio.

## VII

Porque,—hay que decirlo antes de terminar,— es indispensable que, un día u otro, lo que París ha gozado, pueda gozarlo Madrid. La Exposición de Arte portugués debe verse entre nosotros repetida. Que no siempre, para captar ciertos placeres y ciertas enseñanzas profundas tengan los españoles que hacer el viaje hasta la Ventana de Tomar. Acérquese Portugal alguna vez por aquí.

Lo pedimos con todo amor. No nos cansare-

mos de pedirlo, aunque, para el más pequeño logro tengamos que poner la constancia del pastor Jacob, cantado por Camoens, en el servicio de Raquel:

*"Os dias na esperança de um só dia  
Passava, contentando-se com ve-la;  
Porem o pae, usando de cautela,  
Em lugar de Raquel lhe deu a Lia..."*

Que es lo que habitualmente da, al sediento de las unidades de Cultura, la Política.

Pero nosotros, si es necesario, añadiremos en la empresa siete años a los otros siete, encima de los siete primeros—personalmente, cuento catorce desde que Teixeira de Pascoes fuera invitado a dar en Barcelona un curso sobre los líricos portugueses; y siete, desde que escribo comentarios sobre la cultura barroca en Portugal— para acercarnos a la consecución del designio.

*"Dizendo: Mais servira, se não fora  
Para tam longo amor tam curta a vida..."*

## PORCELANA DEL BUEN RETIRO

(A PROPOSITO DE LA NUEVA SALA DEL MUSEO MUNICIPAL)

POR EL CONDE DE CASAL

EN un Museo madrileñista no podía faltar alguna importante manifestación de la principal entre las industrias artísticas del viejo Madrid, ni en ocasión de inaugurarse su instalación quien divulgara, brevemente, lo que fué y representó la fábrica de porcelana del Buen Retiro.

Respecto de lo primero, justo será manifestar aquí que ello ha sido el general sentir de varios Ayuntamientos madrileños, que dispares en ideales políticos, han sabido sentir por igual su amor a la patria chica, proporcionando al Patronato del Museo, de ellos dependiente, cuantos medios fueron precisos para adquirir una importante colección e instalarla después con esplendidez no superada por ninguno otro, lo que honra a la colectividad municipal que nos rige,

bien merecedora de que sean para ella mis primeras palabras y el aplauso y gratitud que todos sus representados la debemos.

Expuesto el carácter de este modesto trabajo de divulgación, no hay que añadir que nada nuevo va a aprender en él ni el docto ni aun el mero aficionado para quien haya servido de guión la obra del difunto académico D. Manuel Pérez-Villamil, intitulada *Artes e Industrias del Buen Retiro*, y que, publicada el año 1904, comprendía cuantos conocimientos puedan tenerse sobre el tema al que dedicó su erudito autor afanes de rebusca y experiencias de técnico, al ampliar el libro de Riaño y los apuntes particulares del erudito coleccionista Sr. Conde de Valencia de Don Juan. La labor de aquél facilita la nuestra, y a ella ha de atenerse hoy



quien, careciendo de superiores dotes, sólo pretende extender entre sus conciudadanos conocimientos de lo que constituye un legítimo orgullo nacional.

## I

Fué el siglo XVIII era de apogeo para las industrias de la cerámica europea. El lujo refinado de su época, las escaseces de la centuria anterior economizando el empleo de los metales preciosos en vajillas y objetos de ornamentación, la apertura del comercio con el Celeste Imperio, donde la pasta kaolínica diera justo renombre a la porcelana que por antonomasia se llamó china, divulgada entonces por la comisión encomendada por el Gobierno francés de Luis XIV al jesuita P. Entrecolles, son otras tantas causas de ese resurgimiento general, que teniendo como centro el reino de Sajonia, se extendiera por todo el continente, en el que no faltaba tradición y adecuado ambiente. Raro será el país donde el barro, hábilmente manejado por la mano del hombre, no haya producido objetos artísticos para usos domésticos, y en tal sentido puede afirmarse que la cerámica acompaña a la especie humana al través de la historia. España tiene una tradición brillante desde los barros saguntinos y romanos, en su loza hispano-árabe, en las galas renacentistas de Sevilla y Talavera (con Niculoso *el Pisano*), en la azulejería valenciana y toledana; por lo que no es de extrañar se asimilara, como en parte alguna, la moda del siglo XVIII, manifestada en las refinadas piezas que salieron de los talleres de Alcora y Buen Retiro. El terreno estaba preparado; sólo faltaban las iniciativas de un gran señor y el impulso de un Rey. El Conde de Aranda abre su fábrica en 1725, y el capricho de Carlos III traslada la suya, al finalizar el año 1759, desde el real sitio napolitano de Capo di Monte al madrileño del Buen Retiro.

Sabido es que al morir, sin sucesión, en aquel verano (10 de Agosto), el Rey Fernando VI, en Villaviciosa, recayó la corona de España en su hermano D. Carlos, que ya reinaba en Nápoles,

y que en virtud de derechos sucesorios, reconocidos por tratados internacionales, había de trocar aquel Estado por el que de su hermano heredara.

El carácter emprendedor de este príncipe, tan preocupado siempre por el mejoramiento material de sus pueblos; su deseo de cooperar al desenvolvimiento industrial de los mismos, y la indudable influencia ejercida sobre él por su esposa Doña María Amelia de Walbourg, hija del Gran Elector de Sajonia, que al llevarle en dote buena cantidad de objetos de porcelana, contagiárale las aficiones heredadas del creador de la célebre manufactura de Meissen, fueron causas más que suficientes de la fundación de la de Capo di Monte, a la que el regio matrimonio había de cobrar tal afición y cariño, que por no separarse de ella no dudaron en trasladarla a su nueva Corte, a pesar de los dispendios que habría de suponer el viaje de más de 225 personas, con 7.800 arrobas de impedimenta, de las que 422 correspondían a la pasta kaolínica (que no era verdadero kaolín, por cuanto no se conoció en Nápoles hasta 1785).

Se eligió para levantar la fábrica, como indicado queda, el real sitio del Buen Retiro, y dentro de él, su parte alta, donde hoy se ve la obra premiada del escultor Bellver, la estatua del Angel Caído, que puede servir de alusión simbólica en este caso, en que el orgullo humano, que bien pudieron sentirlo los que tales objetos produjeron, tuvo también su sanción para que se repitiera una vez más el *sic transit gloria mundi*.

El edificio, dentro del cual no se escasearon los adelantos fabriles de la época: tornos, ruedas, laboratorios, escuelas artísticas, etc., no fué suntuoso en su exterior. Una verdadera fábrica, de tres pisos, con sus necesarias dependencias, levantada en medio año y por el coste de seis millones de reales, que no parece excesivo, aun teniendo en cuenta la diferencia de precios de entonces acá.

El Sr. Pérez-Villamil divide la fabricación del Buen Retiro en dos períodos muy desiguales en cuanto al tiempo de su duración, pero bien deter-



minados por la elaboración de sus productos.

El primero abarca de 1760 a 1804. El segundo solamente los cuatro años posteriores. Aquél es más extranjerizado, el que pudiéramos llamar napolitano por la calidad de las pastas y el estilo clasicista de la obra elaborada. Lo dirigen los italianos Gricci. En el último se espagnolizan más tierras y modelos, bajo la dirección de un español de tanta valía como D. Bartolomé Sureda, de reconocido abolengo balear.

Alcora pasó también por la misma alternativa, pero el Buen Retiro mejoró al final de ella, mientras la manufactura levantina siguió la relación inversa, aunque bueno será dejar consignado, para orgullo propio y advertencia de extraños, que los extranjeros que trabajaron en los talleres del Conde de Aranda, enseñaron y aprendieron, ya que desde el principio sobresalieron entre ellos las obras de Miguel Soliva, no superadas por los mejores maestros de Moustiers, que nos deben la decoración policromada por aquél enseñada.

En una y en otra fabricación, como en muchas de sus similares, se pasaron los años ensayando pastas y buscando durezas y economía, que no lograron obtener en absoluto, ni los esfuerzos de los artífices ni el constante interés y reconocida competencia de los elevados industriales, bien manifestada en el propio soberano que, como la reina, no desdeñaba distraer sus ocios modelando el barro con sus regias manos.

La primera época ha sido subdividida por el Sr. Pérez-Villamil en tres períodos. El primero, desde la fundación de la fábrica, 1760, hasta la muerte del maestro José Gricci, ocurrida en 1770; el segundo, que abarca el tiempo en que fué director Carlos Schepers, miembro de una dinastía de ceramistas sajones, en la que ninguno igualó a Livio, que llevó a Nápoles la química y el arte de Meissen. La separación de Carlos Schepers, en 1783, cierra el segundo período, y abre el tercero con los hermanos Carlos y Felipe Gricci, hijos de José, pero no sucesores suyos, pues bajo ellos acentúase la decadencia de la real manufactura, contenida, en 1804, por la inteligente dirección de Sureda que, educado

en Sèvres, en viaje aprovechado, trajo nuevos procedimientos y orientaciones que elevaron el prestigio de la fábrica, industrializándola, sin perder su alto nivel artístico. Bien merece, en verdad, caracterizar toda una época, la segunda, que sucumbe no corroída por luchas intestinas, como las subdivisiones de la primera, sino por la emulación de enemigos y aliados durante los primeros tiempos de nuestra epopeya napoleónica, ocasión aprovechada por los franceses e ingleses de 1808.

Son, pues, los primeros y últimos años del Buen Retiro los de sus mejores producciones, si bien las de la época de José Gricci difícilmente podrán distinguirse de las salidas de Capo di Monte, siendo los mismos artífices, idénticas las pastas y similares los gustos, y un mismo sello, la flor de lis de los Borbones.

Tal es la primera dificultad con que tropieza el exigente coleccionista para quien el lugar de la adquisición ha de servir de indicio que sustituya al de origen.

Por fortuna, las 442 arrobas del felsdespato traído de Nápoles, no podrían durar mucho, ni el estilo de sus modelados y decoración tardaron en nacionalizarse, que nada se asimila tanto como el arte al ambiente peculiar de cada país, lo que nos permite distinguir perfectamente el gótico inglés del español, por ejemplo, y nuestros renacimiento y barroco de aquellos que italianos y alemanes produjeran.

La elaboración de la cerámica lleva un motivo más que la particulariza, en su constante ensayo de pastas, lo que puede afirmarse agotó las energías de los directores de Alcora y Buen Retiro.

En los primeros años de esta manufactura, dos obras de la mayor importancia acusan ya esa discrepancia técnica; nos referimos a los salones de los palacios reales de Aranjuez y de Madrid, revestidos de porcelanas murales que constituyen extraordinarios efectos de ornamentación. Data el primero del año 1765, aunque fué empezado el mismo 760, y costó 571.555 reales; el segundo, que debió tardar en terminarse otros cinco años, importó 256.598 reales; se em-



pezó al finalizar el primero y, sin embargo, se aprecian en ellos las diferencias a que nos referimos. Ambas decoraciones están ejecutadas primorosamente en la *pasta tierna*, tan propicia a los modelados esculturales como refractaria a los usos domésticos de tazas y vajilla, que requieren mayor dureza; pero el del palacio madri-

Se buscaba a través de todos aquellos años de la primera época pasados en constantes ensayos, la verdadera *pasta dura* necesaria, imprescindible para la fabricación de los objetos de vajilla que habían de industrializar la fábrica, y por eso se desdeñaron los intentos de producir la loza bajo la dirección de Collazo, alfa-



Un aspecto de la Sala.

leño denota ser de pasta más porosa y menos limpia, que en algunos puntos denuncia excesivo empleo de óxido de plomo, por lo que bien puede colegirse que para cuando se comenzó éste bajo la dirección de Schepers, se habían terminado las mezclas traídas de Capo di Monte por Gricci, que firma la obra admirada en Aranjuez.

Años más tarde, las tierras de Galapagar y de Yébenes, la de Zamora, el asperón de Manzanares y la arcilla de Garlitos, figuran en los libros de administración.

rero de Talavera, pero hasta los tiempos de Sureda no se consiguió; a este aventajado artífice estaba reservado el encontrar una excelente clase de tierra con que poder sustituir al verdadero kaolín, la materia infusible de la porcelana (feldespato infusible por haber perdido la potasa), y la halló bien cerca, en el cerro de Almodóvar, del término de Vallecas. No era otra que la *magnesita* o espuma de mar, llamada también piedra loca por lo que pierde de peso al desecarse después de salir de la cantera. Mezclándola con el feldespato fusible



de Galapagar y Colmenar Viejo, obtuvo el maestro la deseada porcelana dura que dió celebridad a su nombre y beneficios a su fábrica. Se cuenta que la reina María Luisa solía tomar el café, muy caliente, en tazas del Retiro, que siempre se rompían, y que ello disgustaba a Carlos III.

Si a estas ligeras indicaciones de la técnica añadimos algunas reflexiones sobre los estilos

Figuras, grupos y jarrones marcaron su época, como al comienzo del siglo XIX los tipos nacionales y los trofeos guerreros las luchas por la independencia de los pueblos.

La independencia. En efecto; el genio guerrero de Napoleón se desbordó sobre Europa al comienzo del pasado siglo, y de manera harto sensible en nuestra Patria.



*Algunos objetos en pasta dura y tierna, policromados y dorados.*

imperantes, conseguiremos fijar orientaciones bastante seguras para clasificar las porcelanas del Buen Retiro.

No necesitaremos repetir aquí el influjo que en el arte del siglo XVIII ejerció la apertura de relaciones comerciales entre Europa y la China; el estilo chino predominó en las decoraciones de la primera mitad de aquel siglo, como el clasicismo en la segunda, motivado éste por otro hecho que también impresionó hondamente a la gente culta del continente. Los descubrimientos de Pompeya y Herculano, las ciudades romanas guardadas por la lava del Vesubio, para admirar a toda una civilización de refinados gustos.

No hemos de detenernos aquí en hacer consideraciones sobre la epopeya que cantó la lira del poeta y la inspiración popular, y que nos transmitió la Historia en sus páginas más hermosas e impresionó la paleta inmortal de Goya y otros artistas de su tiempo; pero sí tenemos que anotar que ella fué la causa de que perdiéramos este legítimo motivo de orgullo nacional. La fábrica de porcelana del Buen Retiro, con sus talleres complementarios de bronce y piedras duras, sucumbió entonces.

Corría el año 1808; pasada ya la gloriosa jornada del 2 de Mayo, cuando el 24 de Junio el Jefe del Estado Mayor francés, Mr. Laforet, transmitía al Secretario de Estado una orden



del Lugarteniente General del Reino, Príncipe de Murat, para que fueran desocupadas varias piezas de la fábrica con el fin de establecer en ellas un destacamento de las fuerzas invasoras. Tal disposición, que no pudo por menos de ser acatada rápidamente, no paralizó los trabajos artísticos del Buen Retiro, pero aminoró su actividad en grande escala y motivó que Sureda entregara su cargo a D. Manuel de Agreda, que por afrancesado se tenía. La medida fué política y hábil; pero ni el Sr. Pérez-Villamil, ni los aficionados e investigadores que le sucedieron nos dan noticia de producciones atribuídas a ese tiempo, y es más, cuando poco después, evacuado Madrid por los franceses, vuelve Sureda a dirigir la fábrica, no es ya para producir los frágiles objetos de la porcelana, sino para fundir piezas de las cureñas de nuestros cañones, en brusco contraste, que hace resaltar la documentada pluma del competente historiador tantas veces citado, y así subsiste esta fábrica-fortaleza, en tan extraño maridaje, hasta el 30 de Octubre del año 12, en que nuestros aliados los ingleses, a su paso por Madrid, al mando del general Hill, no encontraron medio de dejarnos mejor recuerdo de su ayuda que incendiar por completo los últimos restos del edificio que nuestros propios paisanos habían también saqueado en inconsciente odio a sus últimos moradores.

Después, años de agitación y de luchas civiles, tan poco a propósito para el resurgimiento artístico que paz y tranquilidad requiere, y, por último, el intento de restauración de la fábrica por Fernando VII, el año 17.

Si a la influencia de Doña María Amalia de Sajonia sobre su augusto esposo, D. Carlos III, se atribuye las fundaciones de los talleres de Capo di Monte y del Buen Retiro, a otra reina, Doña María Isabel de Braganza, se debe el deseo de continuar aquéllos y su realización, aunque en *pequeño*, según reza la R. O. de restauración, en el real sitio de la Florida, más conocido por la Moncloa, que da nombre a la nueva fábrica.

Pocos meses después funcionaba ésta, bajo la dirección de D. Antonio Forni, uno de los

supervivientes de los que trajo el Rey Carlos III de Capo di Monte, y a quien la munificencia de Fernando VII no negó cuanto le fué pedido para la buena implantación de la nueva industria, en la que se reunieron artistas, moldes, modelos y máquinas que la guerra dispersó del Buen Retiro; pero ni las buenas disposiciones del monarca, ni el haberse dado la dirección del establecimiento, años después, a Sureda, tan competente y conocido en la elaboración de la cerámica, pudieron evitar, a pesar de las economías introducidas y los rendimientos que las ventas daban, que la producción de entonces no igualara a la obtenida antes. Una causa de fuerza mayor vino también a impedirlo: el incendio que lo destruyó todo en la noche del 7 de Julio de 1825.

Levantada de nuevo la destruída fábrica, retirado Sureda poco después, por su vejez y mala salud; traído luego de Isigny un reputado maestro, Mr. Langlois, que no cumplió su compromiso de enseñar procedimientos y mejoras, la Moncloa pasó por las mismas vicisitudes que todo el país, en constantes alternativas, más propensas a la decadencia que a la prosperidad; hasta que, reinando Doña Isabel II, el 26 de Marzo del año 1850, se dictó una Real Orden mandando cerrar definitivamente aquella continuación del Buen Retiro y desistiendo de tantos nobles afanes por dotar a España de una fabricación que logró a veces tantos éxitos como las más acreditadas del extranjero.

Como resumen de cuanto anotado queda, podemos afirmar, para mejor comprensión, aunque no de manera absoluta, por los ensayos de siempre, que los objetos que la fábrica del Buen Retiro produjo durante el siglo XVIII, fueron modelados en pasta tierna o bizcocho (aunque algunos marcan diferencias entre ambos procedimientos, diferencias en que no podemos profundizar, dada la índole de este trabajo), que la pasta dura, la verdadera porcelana fué introducida por Sureda a estilo de Sèvres, a principios del siglo XIX, y que después la Moncloa buscó en la loza medios de abaratar la mercancía



y de seguir la moda inglesa de aquel tiempo.

Respecto a las marcas, ya hemos anotado que en la primera época se usaban las flores de lis de los Borbones, aunque por la misma razón, no privativos del Buen Retiro, que las dibujó de varias modalidades, mientras que en la segunda época solía ponerse una eme coronada, y en unas y en otras, cifras y anagramas de los artífices. Creemos, con el Sr. Cavestany, en el *Catálogo de la Exposición del Antiguo Madrid*, que esta marca debió usarse también en la Moncloa.

Tal fué la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro, completada por un verdadero centro de artes industriales, en el que tenían brillante representación el pulimento de las llamadas piedras duras, los trabajos en bronce y mármoles necesarios para la ornamentación de la cerámica; los mosaicos a la italiana para decorar tableros de mesas y de cuadros, como el de la vista de Bermeo que por depósito del Museo del Prado puede verse en el Municipal; cuanto, en fin, podía contribuir al lujo

glo de refinamientos y elegancias en el que tuvimos la suerte de ocupar preeminente puesto, por el feliz consorcio del trabajo inteligente del obrero y la sabia dirección del patrono.

#### LA COLECCIÓN LAIGLESIA

La Real Fábrica del Buen Retiro, tuvo por primitivo y peculiar objetivo contribuir a la fastuosa ornamentación de los palacios reales y producir piezas artísticas que pudiera el Rey regalar a otros monarcas o a grandes señores. Sin embargo, al poco tiempo se buscó, en la venta pública, compensación a los excesivos gastos ocasionados. Del año 1788, cuatro meses antes del fallecimiento de Carlos III, se conoce una R. O. mandando buscar local a propósito para dicho comercio, el que se estableció en la hoy calle del Marqués de Cubas, y de esas ventas, siempre limitadas por su carestía, proceden los objetos esparcidos luego por las casas de la nobleza y con los que se formaron desde mediados del pasado siglo algunas importantes colecciones.



*Jarrón, decorado estilo Pompeyano. 1.ª época. Pasta tierna, policromado y dorado. Alto, 0,69 ms.*

y a la ostentación en el Palacio madrileño, y con profusión en esas artísticas casitas de los Sitios reales, muestras esplendorosas de un si-

Un embajador británico se llevó a su país la que en el nuestro formó, y de la que puede servir de muestra el magnífico centro de me-



sa, una de las mejores piezas que el Buen Retiro produjo, y que felizmente, reintegrada recientemente a la patria de origen, puede admirarse en otra sala del mismo Museo; otro, ruso, avaloró también sus colecciones con porcelanas de esta fábrica. Los Sres. Gayangos y Conde de Valencia de Don Juan formaron dos de las más antiguas y valiosas; el Conde de las Almenas y D. Francisco de Laiglesia, años después, consiguieron otras de reconocida importancia. De ellas sólo la última salió a la venta, por muerte de su propietario, y el Patronato del Museo Municipal, en su deseo de que estuviera debidamente representada en éste la más importante fabricación artística del antiguo Madrid, no dudó en aconsejar al Ayuntamiento su adquisición, y ésta pudo ultimarse a plazos siendo alcalde el Sr. Marqués de Hoyos, y previos los debidos informes técnicos, por resolución del Pleno, que así dió pruebas de su cultura y de su interés por conservar el recuerdo de las grandes tradiciones de la *patria chica*.

Formó esta colección, como queda dicho, el Excmo. Sr. D. Francisco de Laiglesia y Auset, madrileño de nacimiento y persona de reconocida valía tanto en las esferas del arte como en las financieras y políticas. Fué en su juventud empleado en los Ministerios de Hacienda y Ultramar, desde los tiempos de Ayala, cuya amistad le lanzó a la política, figurando en ella como diputado a Cortes, afiliado al partido conservador; se especializó en asuntos económicos y llegó a ocupar el importante

cargo de Gobernador del Banco Hipotecario.

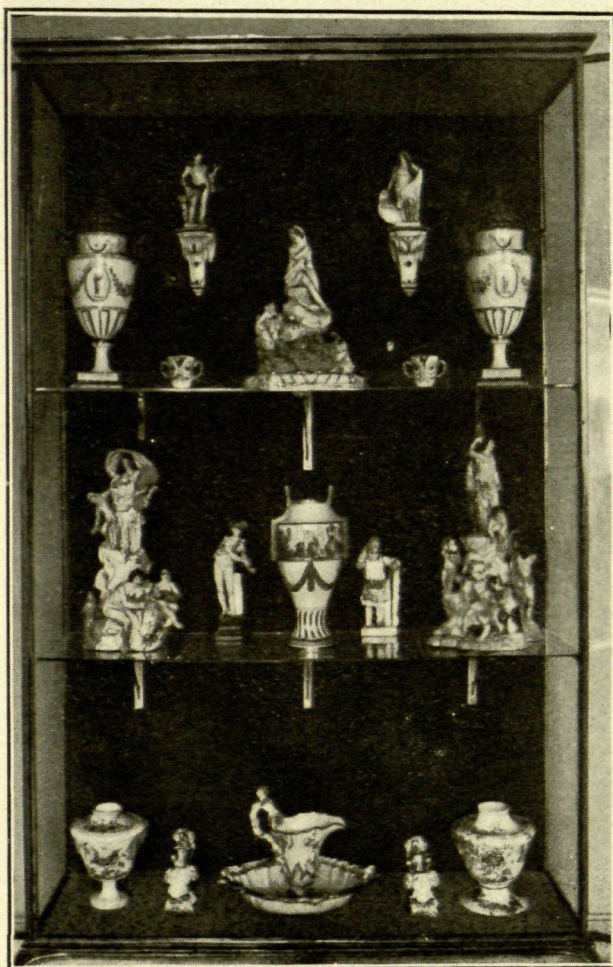
Sus aficiones le abrieron las puertas de la Academia de la Historia, a la que legó importante colección de documentos referentes al Emperador Carlos V, después de haber publicado sobre éste sus *Estudios Históricos*. Pero lo que caracteriza su personalidad, fué su bondadosa munificencia que, a pesar, y en contraposición con su modestia, le hizo ser en repetidas ocasiones verdadero Me-

cenas; pues por patriótico impulso costeó la publicación de obras, como el libro de Pérez-Villamil, que ha servido de base a este artículo; el de Komed Kaebler, titulado: *Prosperidad y decadencia económica de España durante el siglo XVI*; el de *Un Museo de Primitivos: las tablas de las iglesias de Játiva*, por D. Elías Tormo; *La Crónica del Emperador Carlos V*, compuesta por Alonso de Santa Cruz, y el folleto sobre su amigo de juventud, Gustavo Adolfo Bécquer.

Estuvo casado con una distinguida dama, doña Amelia Romea, que figuró mucho en los

salones de la época de nuestra Regencia, en los que brilló por su hermosura y clara inteligencia.

Por los mismos años, el Sr. Laiglesia adquiría, con parsimonia de buen financiero, sus porcelanas del Buen Retiro, encontrando un día en casa del anticuario monsieur Parés el grupo del *Descendimiento*, o *Piedad*, el mejor de su colección, y de las piezas mejores que aquella fábrica produjo, obra indudable de José Gricci en la primera época, como la pila benditera conocida por



Una vitrina con ejemplares policromados.



*Noli me tangere*, que reproduce admirablemente la escena entre el Salvador y la Magdalena, escultórica, como la anterior, y posiblemente inspirada en algún cuadro de Caracio, como creía su propietario.

A veces la casualidad le hacía completar piezas que la ignorancia separó, como la sopera grande y policromada cuya tapadera encontró en el Rastro mucho después de poseer su parte inferior.

En otras, esa casualidad se hizo más patente, como sucedió con el templete de porcelanas, mármoles y bronce, que perteneció a la señora Condesa de Guaqui, Duquesa de Villahermosa. Teníalo esta ilustre dama, según oí referir entonces, en un baúl o caja, y guardábalo en un hotel que poseía en el Real Sitio de El Pardo, el que legó al morir a su antigua doncella. Júzguese la sorpresa que tendría ésta al encontrarse con tal monumento, que no tardó en enajenar a una célebre anticuaria de la calle del Prado, llamada Concha, que la suplía con una intuición exquisita la cultura de que carecía.

Es la colección Laiglesia un muestrario bastante completo de lo que el Buen Retiro produjo. Se pueden estudiar en ella los grandes grupos ornamentales modelados en la primera época sobre la pasta tierna y los platos decorados, de la misma calidad, tan poco a propósito para el uso a que fueron destinados; las figuras y grupos en biscuit blanco, las imitaciones de Wedgwood, de los tiempos de Felipe Gricci, alguna firmada por Domingo Sauzzo en la fábrica; las flores de los Bautistas, que fueron tan ca-

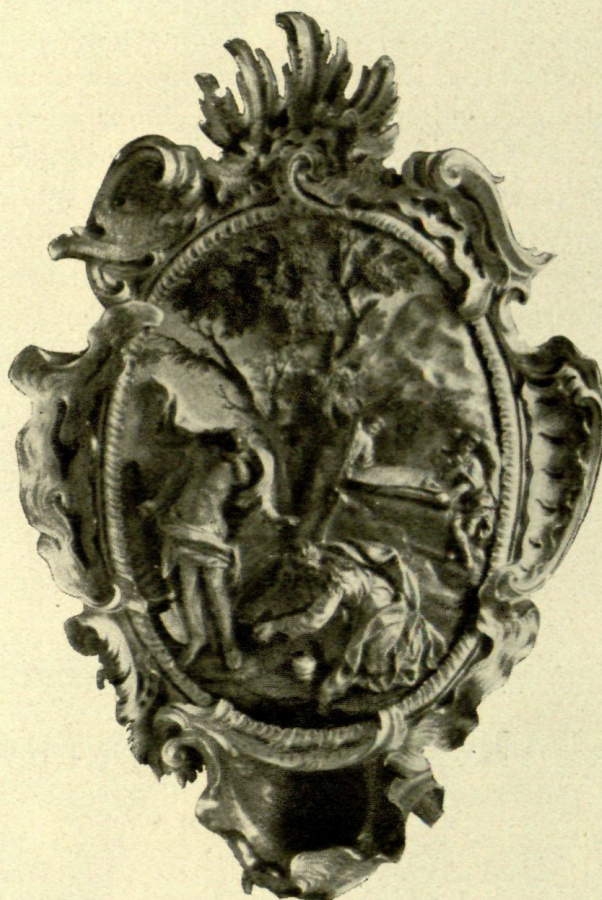
racterísticas en ella, y hasta ese templete en que se ven mármoles y bronce, modesta representación de otros más importantes que se admiran en el palacio de Madrid y en los sitios reales; y, por último, la pasta dura de Sureda y no pocas piezas que dan a conocer los ensayos en que, como en análogos establecimientos, se invirtieron tantos años de trabajo y de gasto.

#### LA INSTALACIÓN

Una vez adquirida por el Ayuntamiento de Madrid, en 1930, la importante colección Laiglesia, surgió en el Patronato de su Museo la idea de instalarla adecuadamente, y desde luego destinando a ella una sala que por su ornamentación diera la sensación del tiempo en que fueron hechos los objetos que la formaban, pues sabido es cuánta importancia tiene y se concede hoy a poder ver las representaciones del arte en su propio ambiente.

Pensó, desde luego, la Comisión ejecutiva en que, habiéndose establecido la fábrica del Buen Retiro al comenzar el rei-

nado de Carlos III, debía de buscarse la inspiración en el estilo predominante en Madrid a la muerte de su hermano y antecesor Fernando VI. Por fortuna queda en pie, y en toda su pureza, respetada por las llamas del incendio que destruyó el convento, luego Palacio de Justicia, la iglesia de las Salesas Reales, hoy parroquia de Santa Bárbara, y a ella se dirigió nuestro comisionado, el Sr. Ezquerro del Bayo, para buscar esa inspiración en lo más españolizado de la arquitectura de Carlier: la sacristía del hermoso templo, que fué dirigida por un arquitecto es-



*Pila de agua bendita Noli me tangere. 1.ª época. Pasta tierna, policromada y dorada. Alto, 0,60 ms.*



pañol, recientemente estudiado por el joven de la misma profesión y erudito crítico, D. Francisco Iñiguez.

Nos referimos a Francisco Moradillo, espíritu ecléctico, que se formó en la escuela barroca de Rivera, trabajando con él en la iglesia de San Cayetano; que hizo en el mismo estilo la sacristía de las Comendadoras de Santiago, que se adapta al de Carlier, como anotado queda, y que termina, firmando en 1779, el proyecto de la casa de Heros, en la calle de Alcalá, dentro de los cánones del neoclasicismo de su época, aunque con algunos resabios a la francesa, cual las guirnalda del dintel de la puerta principal, que hubo de suprimir el maestro Villanueva, en posterior reforma, como hace notar el señor Llanos y Torriglia en el interesante folleto que dedicó al mencionado edificio, en mala hora derribado para levantar sobre su solar el moderno Ministerio de Instrucción pública.

Tomados apuntes de aquellos motivos decorativos por los decoradores-tallistas hermanos Cano, se discutió y aprobó por la Comisión el

presupuesto, que comprendía vitrinas y mobiliario; se hicieron formar parte del decorado cuatro cuadros alusivos a los nacimientos de los hijos del Rey, que la Academia de San Fernando cedió en depósito; una vista de la fábrica y un medallón con los bustos de los monarcas fundadores, y se completó la instalación con una buena araña de cristal, de La Granja, contemporánea de las porcelanas que las vitrinas guardan.

El Patronato, al dar por terminada esta obra, elaborada con todo el interés y cariño de cosa propia, con la inteligente colaboración del secretario, D. Joaquín Enríquez, y hasta con la manual de los sobrinos del restaurador y anticuario Fabriciano Pascual, que trasladan y colocan los objetos más frágiles sin romperlos, arte difícilísimo y no frecuente, cualquiera que sea la crítica que como toda obra humana su labor merezca, se siente satisfecho de poder ofrendar a la Villa de Madrid, capital de la Patria, en justa reciprocidad a la confianza con que su Ayuntamiento la honró, estudio, perseverancia, trabajo y voluntad.

## ARTE ESPAÑOL EN EL EXTRANJERO

POR AUGUST L. MAYER

**S**ABIDO es que Inglaterra constituye el gran arsenal o depósito inagotable de obras de arte de todo género y de toda época. Ante la riqueza allí conservada, siéntese uno maravillado. Como es de suponer, el Arte español tiene allí excelente representación. El conocimiento del glorioso siglo-xvii—el gran siglo de la Pintura española—se amplía grandemente y sin cesar con nuevos hallazgos.

Familias inglesas nobles, cuyos intereses han sufrido merma, y aun familias ricas, venden obras que no interesan especialmente a sus dueños, obras que en muchos casos permanecieron durante los últimos sesenta u ochenta

años escondidas a las miradas de los aficionados.

No hace muchos meses que se vendió por Lord Yarborough aquel famoso cuadro del Greco, titulado *La expulsión de los mercaderes del Templo*, obra que contiene los retratos de Miguel Angel, Ticiano y Rafael. Asimismo han sido vendidos los Murillos de Lord Northbrook y el hermoso cuadro de Ribera, *Los Desposorios de Santa Catalina*.

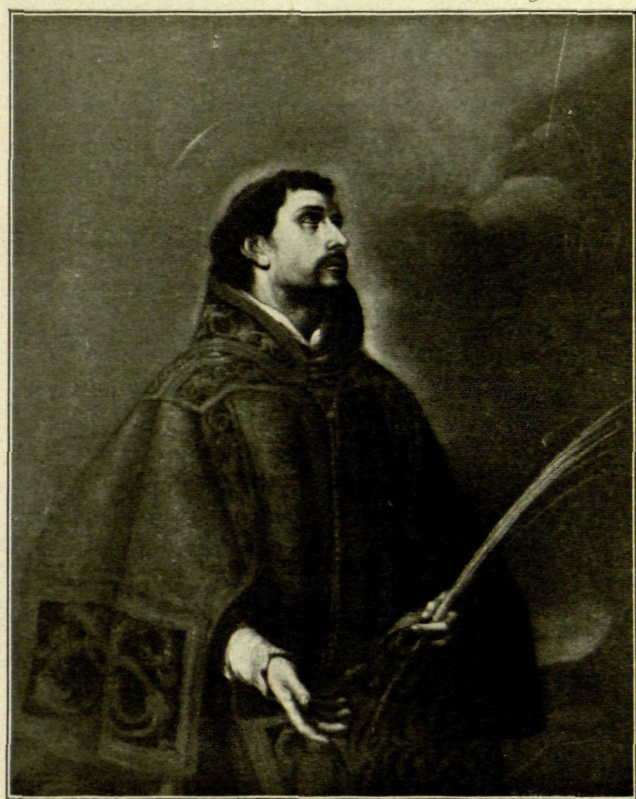
En el Museo de Budapest entró, como regalo de un anticuario de Londres, un importante cuadro de Francisco Herrera *el Viejo*, avalorando aquella Galería húngara, que un año antes había recibido otra joya de la Pintura





VALDÉS LEAL: *Purísima*.



MURILLO: *San Esteban*.

española: *La Magdalena*, extraordinario cuadro del Greco, procedente de la Colección Nemes.

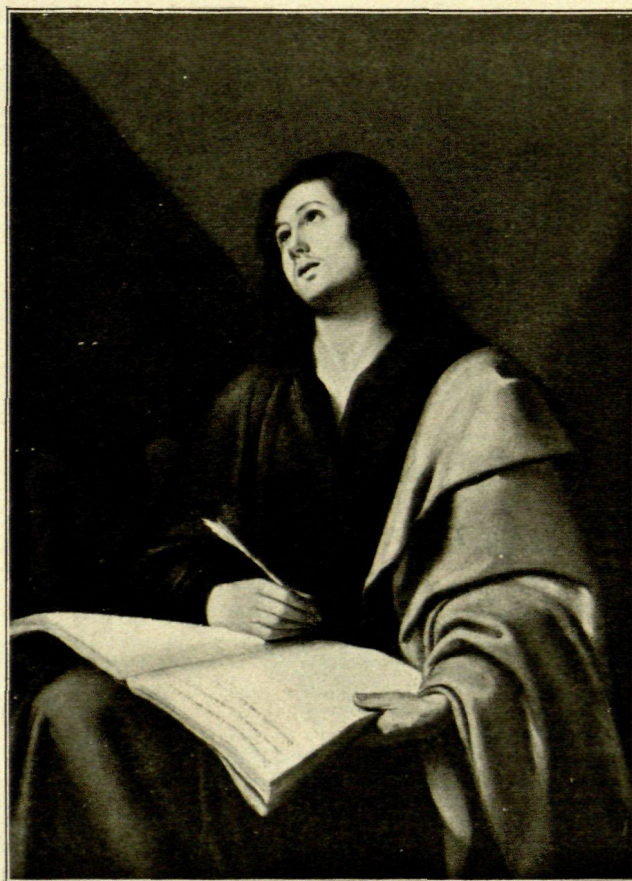
El cuadro de Herrera está firmado y fechado el 1643, y representa a *San José con el Niño Jesús*, figuras que destacan sobre un fondo de paisaje. La composición es semejante a la del cuadro de D. José Lázaro Galdeano, de Madrid, cuadro fechado por estos mismos años.

La obra de Budapest, muy rica de color, bien pintada, no presenta la ejecución de borrones ni la rudeza de factura tan frecuente en las obras del maestro sevillano de su primera época. Obra de vejez, muestra al menos el ya sosegado espíritu del pintor.

En el comercio de Londres se ha visto hace algún tiempo la media figura de un Santo, al parecer San Esteban. Esta obra, atribuida a Zurbarán, revela la mano de Murillo, pudiendo situarla por los años 1660-1670. La figura del Santo, plena de humanidad, ostenta a la par un sentido de divinidad dentro de un conjunto grandioso, del tipo de las obras que representan a los Santos Leandro e Isidoro, de la Catedral de Sevilla.

Otra obra de un gran pintor andaluz es una *Purísima*, adquirida por un anticuario alemán. Aun cuando no tiene firma, cualquier trozo es suficiente para demostrar que pertenece a Valdés Leal. La sola reproducción es bastante elocuente para hacer ver que se trata de una obra capital de la mejor época de este maestro. Como composición, es una de las más ricas, aun cuando su calidad no alcance a la de la insuperable de la National Gallery, de Londres.

Pintura bella y de interés para el conocedor y para el investigador de Arte español, es un *San Juan Bautista*, cuya atribución a Zurbarán, aun pensando en las obras de su última época (flojas, excesivamente suaves, sin el acento enérgico y viril de las pinturas de frailes y de escenas de la vida monacal), no aparece justificada. Más bien parece obra de Alonso Cano, tan hábil en la adaptación del arte de otros pintores al suyo. Esta obra, naturalmente, es anterior a la semejante que posee el Museo del Prado, de Madrid.

ALONSO CANO: *San Juan Evangelista*.





FRANCISCO DE HERRERA "EL VIEJO": *San José.*



## LAS POPAS DE GALERÍA

POR JULIO GUILLÉN

*N'est-ce donc pas une vie assez sévère  
que celle du marin, toujours en face des  
spectacles graves et dangers que lui font  
la mer et les tempêtes? Ne pourriez-vous  
lui faire une demeure plus riante?*

A. JAL: *Glossaire Nautique*. Paris, 1848.

**D**ESDE tiempos muy atrás fué la popa, sede del fanal y de la bandera, el recinto más noble de la nave, y, al alojar en él a su principal autoridad, es lógico ostentara la mayor densidad del decorado. A esto contribuyó no poco la adopción del corredor o balcón destinado a solaz discreto del jefe, como cumple a la vida de mar, en donde el Almirante o Comandante no es personaje que se deje ver muy a menudo.

De estas *popas de galería*, rasgo fisonómico característico de los barcos antiguos, de tan notoria majestuosidad y señorío, va a tratar el presente trabajo, dedicándolo especialmente a las que constituyeron el gusto español a través de los siglos, procurando huir cuanto sea posible del empleo de tecnicismos, hoy ya en desuso y poco conocidos, incluso de los iniciados en estos achaques de arquitectura naval antigua.

## SIGLO XVI.

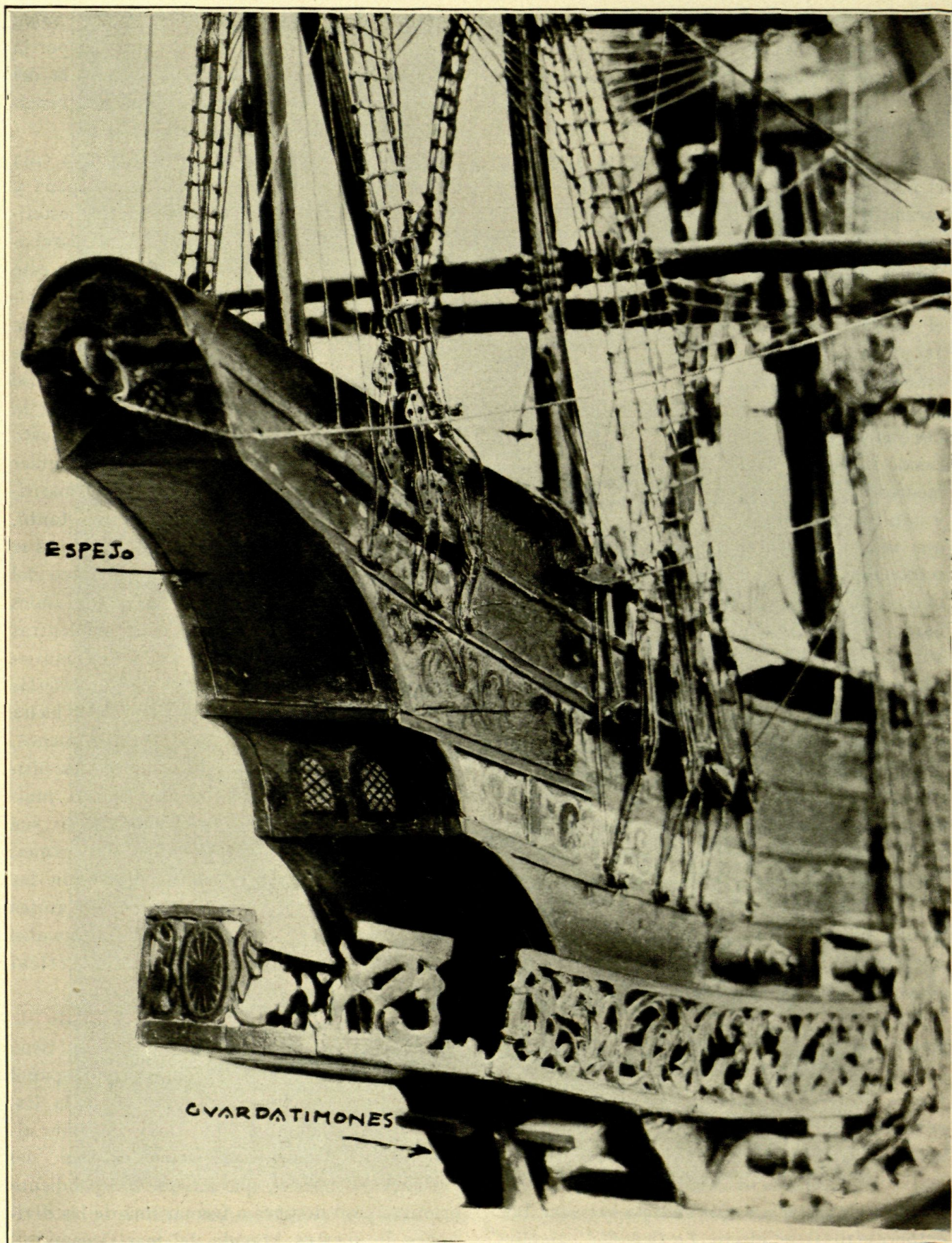
Es indudable que la galería aparece ya a fines del xv en las grandes naos y carracas; tal en la edición de 1502 del *Consolat*, en uno de los tapices de Pastrana no expuesto en el Prado, en otro de los del Museo de Cluny y en el célebre dibujo firmado por W. A., del de Kensington; pero el uso general no tuvo efecto sino en la segunda mitad del siglo xvi, y aun así, es raro el encontrarla en las infinitas naves que traen las primeras ediciones del *Civitalis Orbis Terrarum*. En nuestro país, especialmente, tardó la galería bastante en generalizarse, reflejándose en nuestros barcos ese horror al vacío tan pro-

pio de las fachadas medievales de la costa que, según se asegura, fué origen de la reja. En este siglo, las naves ya no remataban en aquella pesada cajonada de los navíos anteriores al descubrimiento de América, sino que, para conseguir una mayor estabilidad, fueron los barcos cerrándose de boca, ganando a su vez altura las obras muertas; y por ser los ríos los únicos puertos seguros, preciso fué el disminuir el calado, con lo que los barcos resultaron de sección panzuda y la popa con una forma muy parecida a la bandurria.

En el espejo o parte superior de la popa llana se pintaban y esculpían imágenes con el aditamento de molduras y temas de escultura que le sirvieran de marco y redondearan el coronamiento, inspirando por sus motivos y composición el tipo de decorado que, independientemente de la forma, no dudo en llamar *popa de retablo*, en las que, para mejor propiedad, trabajaron conocidos pintores y entalladores.

Aparecida la galería, tímida y limitada a la cara de popa, primero, de gran vuelo y corriendo por los costados después, constituyó el comienzo del desenfreno en el empleo de las tallas, como si el barroco no esperara sino esta aparición para florecer espléndidamente, sembrando y retorciendo sus movidas curvas por ménsulas, modillones, pilarotes, balaustres y coronamientos; sin embargo, justo es significar que los temas, discretos aún, no perdieron en nuestro país la gallardía y austera magnificencia del gusto español del siglo xvi. En los últimos años de éste, el vuelo del balcón exige ligazones que lo afirmen por arriba, y aparecen las *gambotas*, que durante mucho tiempo no son sino una por banda; poco después, estas piezas y los correspondientes pilarotes sostienen un tejadillo o





*Popa de un galeón. Fechado en 1592. (Museo Naval.)*



guardapolvo, constituyendo una verdadera galería o mirador, raras veces cerrado o encristalado, coincidiendo con los últimos años del siglo.

#### SIGLO XVII.

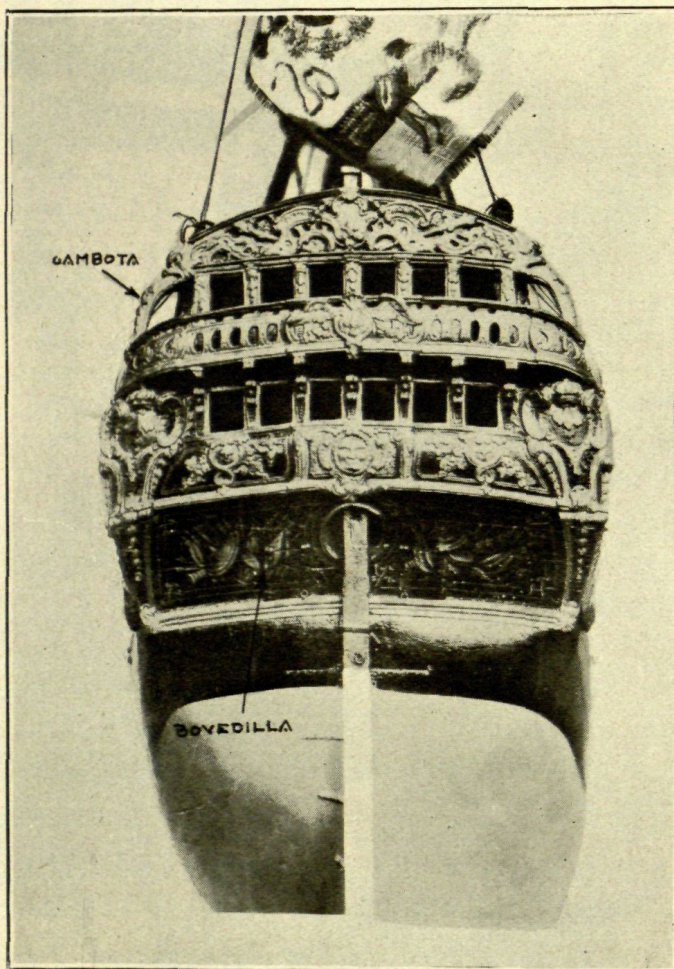
Las popas ganaron aún altura al aumentar el porte de los barcos; la galería se hizo doble, raramente triple, siguiendo el número de cubiertas de cámara, y en ellas, fácilmente, el barroco actuó de trepadora, enseñoreándose del barco, invadiendo hasta el coronamiento, vistiéndolo todos sus elementos constructivos y aun inventando los que necesitaba para resolver sus problemas estéticos. Sin embargo, una orden de 1613 cortó la tendencia de aumentar la altura de la popa, al prohibir levantar más alojamientos sobre las cámaras, y mandando además *que ningún galeón lleve más de un corredor*.

A las pinturas y medias tallas suceden los relieves; las ménulas, curvatonos y columnas ya no parecen poder sostener el coronamiento, y surgen las *figuras de fuerza*, los colosos en grupo y las *bichas*, y los adornos, dorados y estofados son tantos, que al publicarse la Ordenanza de 1633 se ataca el lujo desmedido, excusando gastos en *dorado y pintura de las popas, capillas y corredores*, con excepción de la capitana, que *había de andar con la decencia y autoridad que conviene*. Por entonces (1631), en efecto, *La Doncella*, capitana real de D. Fadrique de Toledo, era tenida en

concepto de grandeza, como en 1639 el *Santa Teresa*, de D. Lope de Hoces, asombraba por la magnificencia de sus tallas y esculturas; la del gran Duque de Osuna no le fué en zaga, revestida de cascarilla de plata toda su popa.

Todos son con popas que recuerdan la caja de un violín, tipo que adoptamos en España y

Holanda, que estéticamente ya marcharán juntas; pero este país adopta en el pasado una graciosa curva tan genuina de sus barcos, que casi puede caracterizar la influencia del gusto holandés en cualquier construcción marítima. Mientras tanto, franceses e ingleses se apartan un poco del tipo en sus grandes bajeles; pero mientras los primeros mantienen siempre *abiertas* sus galerías, y hasta una, por lo menos, muy volada, los últimos las cierran, multiplicándolas, en sus grandes capitanas, consiguiendo con las columnas y pilarotes o bichas continuadas un sentido vertical



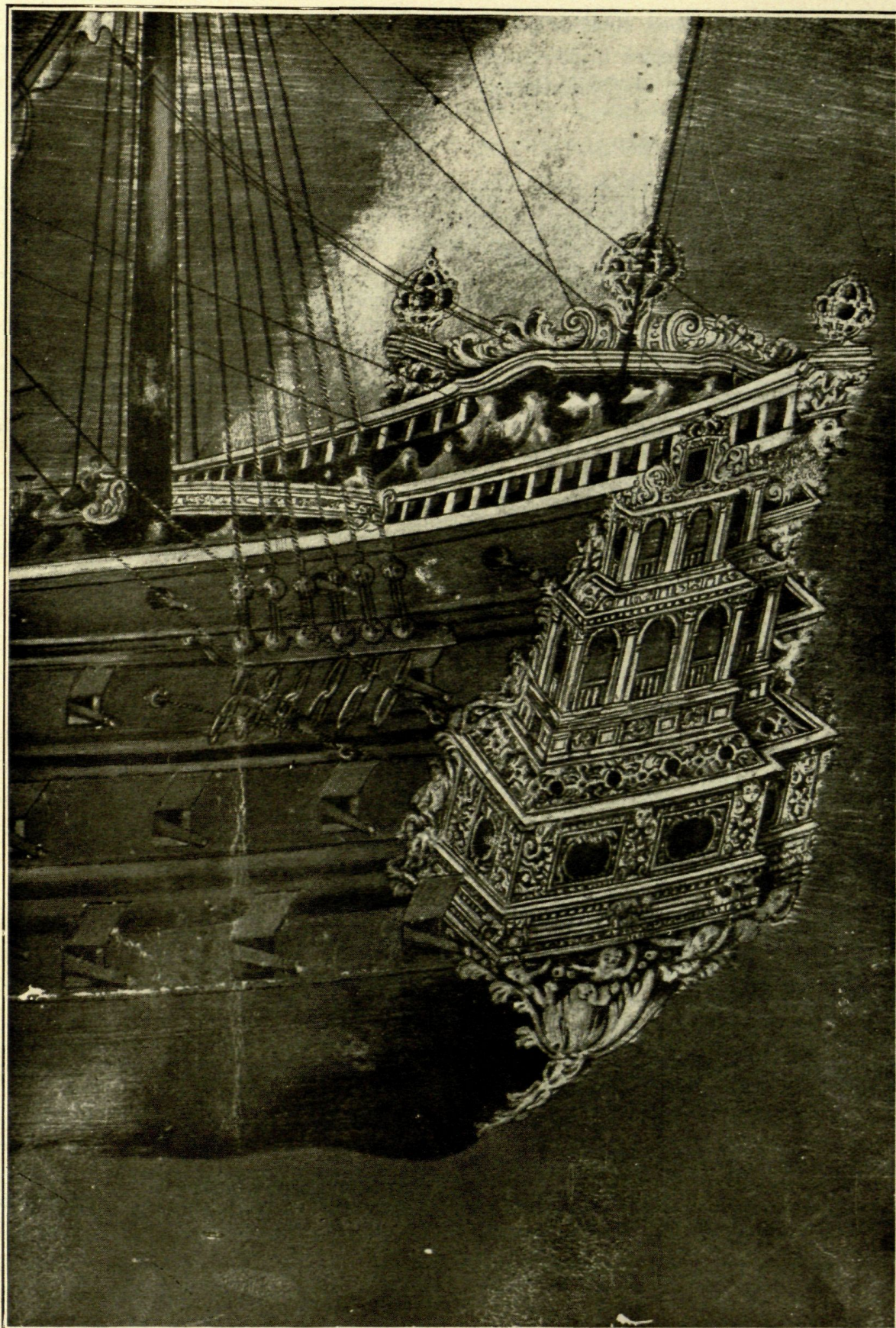
Modelo de un navío de fines del siglo XVII, del tipo del SOLEIL ROYAL. (1690, del Museo del Louvre.)

que aumenta su grandiosidad.

La influencia flamenca en el decorado de nuestros barcos no es de extrañar, si se tiene en cuenta la creación del Almirantazgo español autónomo en Flandes, así como la de la Escuadra de Dunquerque, que tanto prestigio alcanzó con aquellas naves, *reinas del mar*, del Marqués de Fuentes, que aunque independiente primero, pasó después a formar una de las divisiones de nuestra Armada del mar Océano.

Por si esto fué poco, el ningún estímulo de





*Popa del navío NUESTRA SEÑORA DE EUROPA. Fragmento de una pintura sobre pergamino, del año 1704.  
(Museo Naval.)*



los Gobiernos terminó casi con aquellos astilleros del Cantábrico que tiempos atrás surtían de naves a Europa, y ya en 1635 comenzábamos a comprarlas de Flandes.

Esta influencia holandesa persiste en todo nuestro siglo XVII; pero al hablar de influencias entiéndase bien que sólo me refiero a la composición del decorado y a su forma resultante, no a la calidad o detalle de él, que pudo ser, y lo fué en nuestro país, genuinamente español, siguiendo la tradición mística o de retablo aún muy entrado el XVIII, que se paganiza del todo con los Borbones. A aquel siglo XVII, como es natural, corresponde la exaltación de la talla, y a medida que avanza se olvidan pronto o no se practican las leyes suntuarias, llegando, como en aquellos tiempos del Marqués de Santa Cruz, a sufragar algunos Almirantes los gastos

del dorado de sus capitanas, *por convenir así al decoro del Rey y del suyo*. Y tan fué así, y el decorado constituyó una obra tan recomendada, que hubo que crear plazas de *maestros de hacer popas* en artistas sobresalientes en escultura, estofado y dorado. A final del XVII se adoptó, por lo general, la moda que iniciaron nuestros barcos de Dunquerque, de subir la borda y unir los castillos de proa y popa, para aumentar el porte de la artillería; las popas se rebajaron un tanto, y, en plena Marina decadente de Carlos II surge el navío de línea,

que no había de desaparecer sino con la hélice.

La forma de la popa se hizo muy arqueada, casi con *forma de herradura*, que terminó siendo semicircular y aun de simple arco al comenzar el XIX.

#### SIGLO XVIII.

Los franceses, muy aferrados a sus Luis XIII y XIV, siguieron con los coronamien-

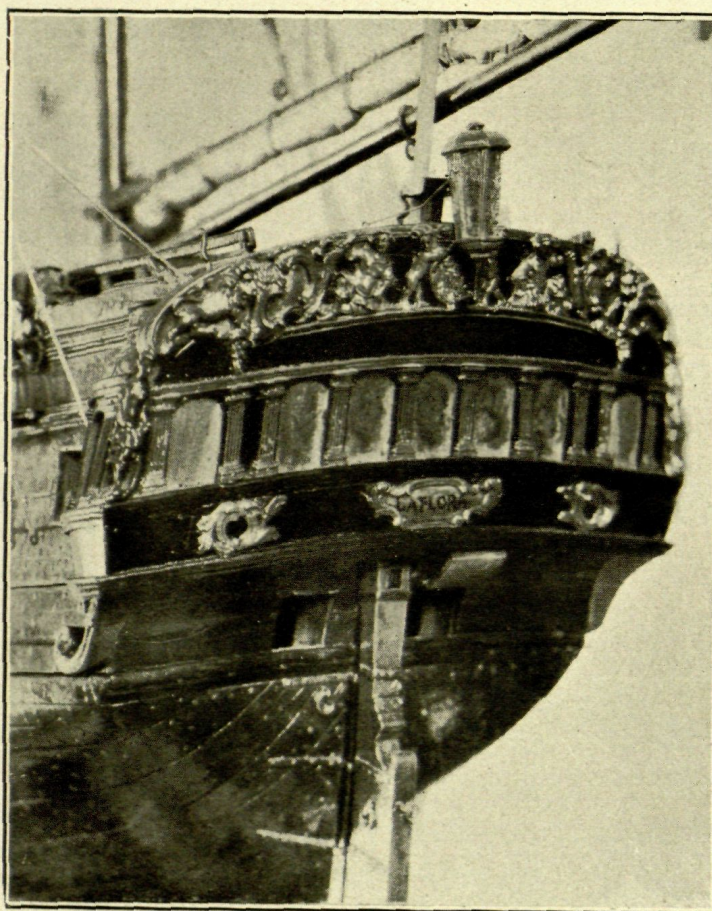
tos que para la Marina de aquellos Reyes proyectaron Pouget y Caffieri; los ingleses siguen la exaltación vertical de sus popas con coronamiento un poco arqueado, que más tarde, al ensancharse, les obliga a partir el arco en tres arcuaciones sostenidas por bichas comunes a las demás galerías, o por grandes ménsulas que se internan en la galería alta, más tarde.

Los barcos de porte menor a 50 cañones no llevan galería; todo lo más, una serie de

ventanales adyacentes que conseguían el mismo aspecto; en los más chicos, todavía, dos únicos ventanales o *claras* servían de *guardatimón* con sus cañones correspondientes.

Por regla general, los franceses, desde poco antes de Luis XV, suprimen casi por completo los grandes relieves y las esculturas de figuras; los ingleses y nosotros seguimos con ellas para formar la herradura o para decorarla; por entonces se suprime la galería baja, que pasa a ser simple unión de portas encristaladas.

En general, los navíos tenían un corredor

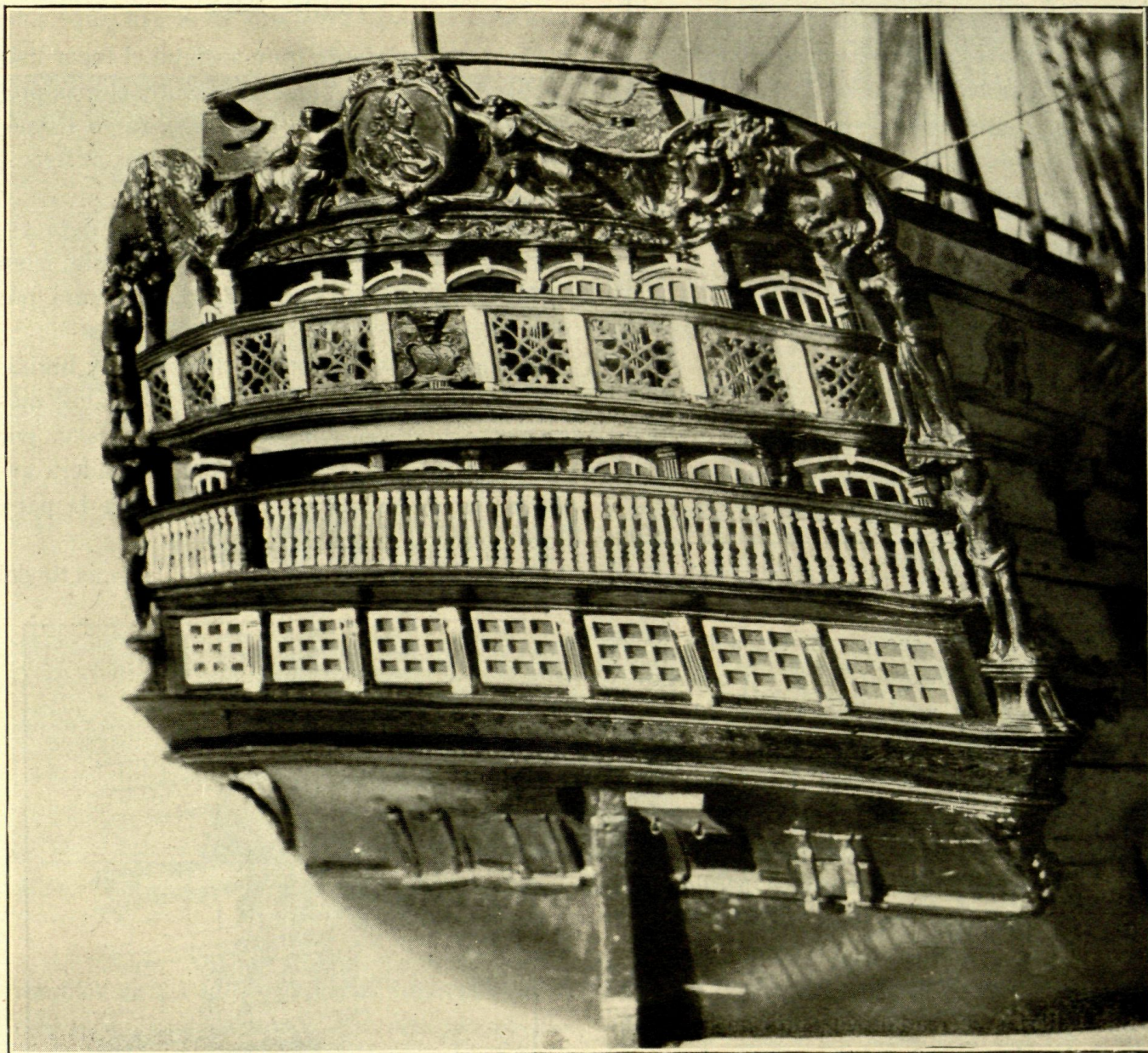


Fragata LA FLORA, 1749. (Museo Naval.)



menos que puentes o baterías; estas galerías eran descubiertas casi siempre, y sólo se cerraron, encristalándolas, a final de siglo, bastante después que los ingleses. La balaustrada muchas veces era de hierro con *arabescos*, según pre-

La herradura comienza por ser elíptica, con eje mayor vertical; después se redondea y termina siendo apaisada. A final del siglo, por 1780, la herradura es francamente una pieza completamente lisa y apreciable y sin unir a los



*Navío El REAL CARLOS. De tres puentes, con popa a la inglesa. Año 1769. (Museo Naval.)*

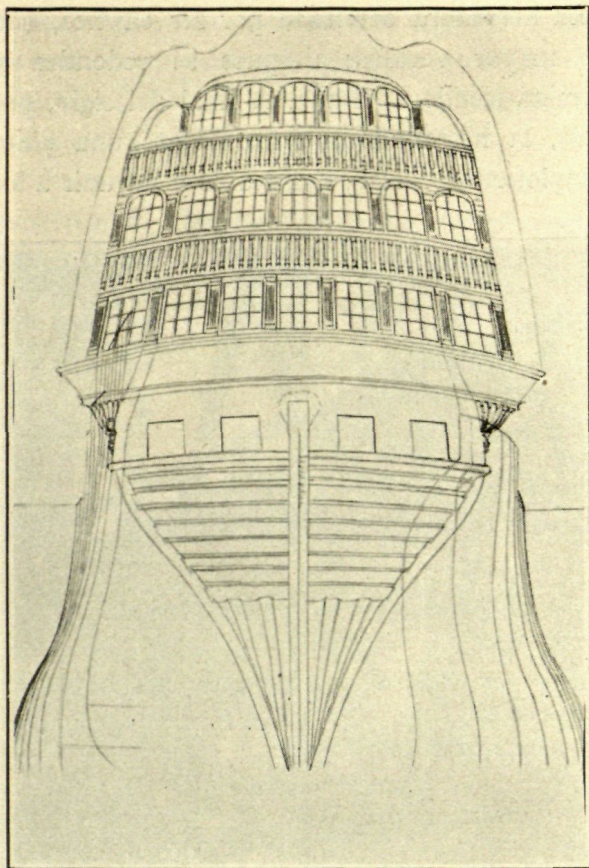
coniza en su manuscrito el Marqués de la Victoria, por ser de mayor duración.

Estas balaustradas no siempre siguen las líneas del perfil de la popa, sino que suelen sobresalir algo, al estilo francés; en los primeros años del siglo XVIII, la galería superior corre además por las bandas, sirviendo de techo a los jardines.

jardines, que ya son de *botella*, y rematando en lo que se llamó *la canastilla*. El mapa de esta herradura se tallaba a medio relieve; pero a las figuras siguieron las guirnaldas y los trofeos o escudos en el coronamiento, que subsistirán ya como único adorno hasta nuestros días.

Por fin, el neoclásico y el pompeyano ter-





Proyecto de navío de 94 cañones. (Probablemente de 1780).

minan de imprimir sus caracteres a las popas de galería, simplificando líneas y adornos y adquiriendo éstas verdadero aspecto de construcciones civiles.

En 1798, después de haber conseguido España la época de oro para la arquitectura naval en madera, merced a los estudios de Jorge Juan y sus discípulos, cesan nuestros astilleros de construir grandes navíos.

#### SIGLO XIX.

Las galerías, cerradas ya, no son más que ventanales de un solo piso, o dos a lo sumo, que unen los jardines; el coronamiento termina en el trancanil de la toldilla.

Al aparecer la hélice, las popas se simplifican más aún; pero, por inercia, los jardines subsisten aún mucho tiempo, denominándose las popas de *falso jardín*. Las balaustradas se hacen de hierro, y al adoptarse la coraza en las *fragatas blindadas* de hélice, sólo el balconcillo del Almirante y un *figurón* heráldico alusivo al

nombre del buque o al país, grito de oro en la redondez negra de la popa, es cuanto queda de aquellas soberbias y suntuosas «fachadas» que inspiraron las nostalgias de Jal, que presiden este artículo.

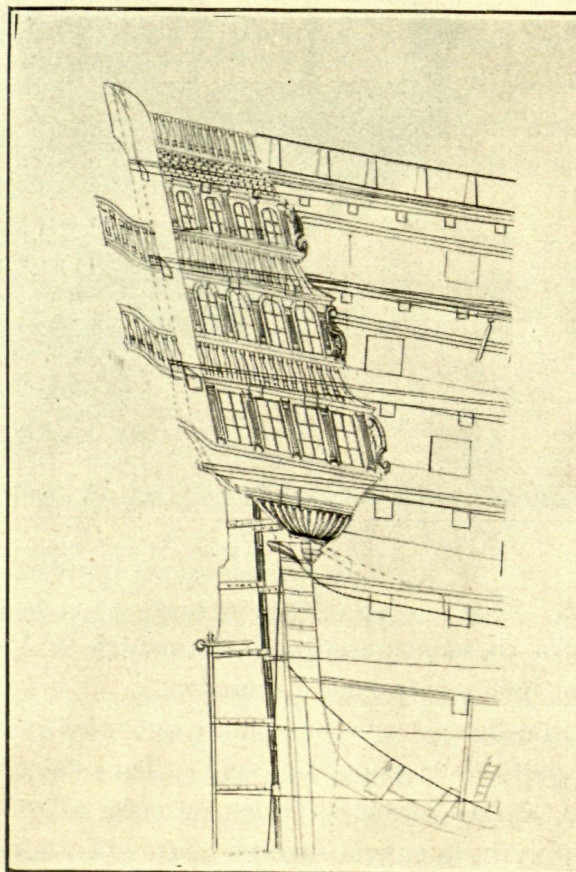
#### RESUMEN

La popa fué desde muy antiguo el lugar más noble del buque y, por consiguiente, el más profusamente decorado. La galería, rasgo fisonómico muy característico de los barcos antiguos, contribuyó mucho a este decorado.

Aunque esta galería se usó ya en el siglo xv, no se generalizó sino a fines del siguiente, y en el xvii sirvió para que el barroco trepara por ella hasta lo más alto de la popa.

Las galerías, al principio, fueron muy limitadas; después se corrieron por los costados; más tarde se hicieron dobles y aun triples y, por fin, se cubrieron, originando una verdadera galería cerrada y encristalada, dando a la popa una forma de violín.

A partir de 1606, por el establecimiento del

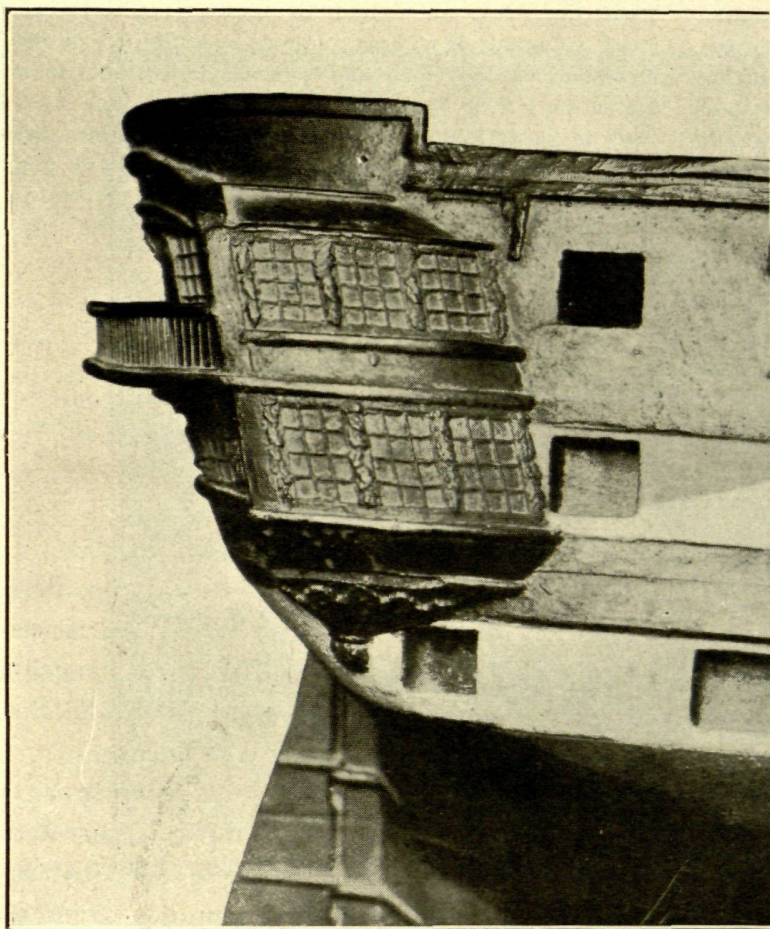


Proyecto de navío de 94 cañones (Probablemente de 1780).



Almirantazgo español en nuestras provincias de Flandes, que tan gran prestigio militar gozó siempre, la influencia holandesa en el decorado de las naves españolas se deja sentir y persiste en todo el siglo XVII.

El lujo es tan desmedido, las tallas y dorados, que hacen de nuestros barcos verdaderos



Popa y jardines de uno de los primeros navíos de Erelíce, año 1840.  
(Museo Naval.)

retablos en los que trabajaron conocidos artistas, se multiplican tanto, que fué preciso dictar leyes suntuarias, que algunos Almirantes españoles no cumplían, pagando el exceso del costo por convenir así al decoro del Rey y del suyo. El tema del decorado fué casi siempre el místico.

Poco antes de entrar el XVII, las popas se hacen redondas, de herradura, y así continúan hasta la desaparición del navío de línea de madera.

Esta herradura se decoró con profusión de

figuras a todo relieve, con elementos decorativos a media talla después y, finalmente, casi en el XIX, con pinturas y algún otro relieve heráldico, cuando ya las galerías, influidas por el neoclásico y el Imperio, tenían aspecto de verdaderas fachadas o construcciones civiles.

La aparición de la hélice, al fin, terminó con toda suerte de adornos, y de toda aquella grandiosidad pasada sólo quedó el balcón del Almirante y su escudo heráldico alusivo al nombre del buque.

NOTA.—Sería muy curiosa la publicación de nóminas de pintores y escultores que intervinieron como decoradores. Los Archivos notariales del litoral darán mucha luz sobre este asunto; por mi parte, puedo transcribir los siguientes:

Benvenuto Tortello (1569), Juan B. Vázquez (1570), Francisco Zurbarán (1639), Gaspar Ginés (1639), Mateo Núñez Saavedra (1640), Alonso de Llera (1640), Enrique Jácome *el de las Marinas* (1651), Gabriel de Arce (1665), Andrés de Arzadum (1665), Ginés López (1696), Pedro Sura (1696), Lucas Valdés (1720), Francisco Llopart (1745) y Zalcillo.

En la Colección Vargas Ponce, del Museo Naval, t. XXI, existe el título de dorador y maestro mayor concedido a Mateo Núñez Saavedra (7 Marzo 1640).

Dn. Felipe p<sup>r</sup> la gracia de Dios Rey de Castilla de León de aragon etc. . . . .  
Por haver bien y mrd a vos mateo nuñez Saavedra y por q<sup>e</sup> p<sup>r</sup> las ocasiones q<sup>e</sup> tengo de guerras haveis ofrecido servirme con quinientos ducados pagados de Contado, mi boluntad es que agora y de aqui adelante, Seais mi pintor dorad<sup>r</sup> y mro mayor delas armadas d<sup>l</sup> mar Oceano Gal<sup>s</sup> de Esp<sup>ña</sup> Galeones de la plata flota y demas galeones y galeras o mas Esquad<sup>s</sup> de factoria y demas vaxeles y useis y exerzais este oficio conlas calid<sup>s</sup> y condiciones siguientes q<sup>e</sup> enlas libranzas q<sup>e</sup> en

qualquiera delas dhas partes se hicieren aquenta o finiquito delas obras q<sup>e</sup> hicieredes seos haya de poner y llamar mi Pintor y mro mayor delas dhas gal<sup>s</sup> y armadas y demas partes referidas= Que todas las vanderas estandartes y demas obras de Vro oficio sehan de tasar p<sup>r</sup> los Mtros del que eluno se haya de nombrar Pormiparte p<sup>r</sup> el minitro o ministros aquien tocare y otro p<sup>r</sup> la buestra y no se conformando se haya de nombrar un tercero y lo que el tasare conformándose con uno de los otros dos seos haya de pagar sin desquento alguno, q<sup>e</sup> seos hayan de guardar todas las gracias exenciones y prerrogaciones q<sup>e</sup> se han guardado y devenguardar alos Oficiales delas dhas armadas, y quiero y es mi voluntad q<sup>e</sup> no seos puedan hechar cargas ni oficios concejiles ni nombraros p<sup>r</sup> cobrador de pechos Bulas moneda forera Alvala repar-



timos de Puentes Curadorias ni otras algunas sup<sup>r</sup> hermano de ninguna obra pia ni hecharos guespedes ni Sold<sup>s</sup> p<sup>r</sup> q<sup>e</sup> de todo y otra qualq<sup>r</sup> Carga y Oficio Concejil os rservo y he perseverado y en Su Conformidad mando amis Veeds general Proveeds Contad<sup>s</sup> y aotras personas aquien tocare el Cumplim<sup>to</sup> de esta mi Carta q<sup>e</sup> luego q<sup>e</sup> con ella fueren requeridos os recivan ayan y tengan p<sup>r</sup> mi Pintor y Mro mayor delas dhas armadas Galeones Galeras y demas Vaxeles arriva referid<sup>s</sup> y os admitan al Vso y exercicio del y lo vien con vos en todo lo ael concerniente en la forma y Segun dela manera q<sup>e</sup> se hausado p<sup>r</sup> lo pasado conlas Calid<sup>s</sup> y preminencias en esta mi Carta Contenidas y os guarden y hagan guardar todas las honrras gracias mrcd franquezas libertades exenciones preeminencias prerrogativas é inmunidades y todas las demas q<sup>e</sup> se guardan y han guardado alos Ministros Oficial<sup>s</sup> y demas personas q<sup>e</sup> me sirven enlas dhas armadas y os recudan y hagan recu-

rrir con todos los derechos Salarios y hemolumentos a este efecto anexos y pertenecientes todo bien y cumplidamente sin faltaros cosa alguna y q<sup>e</sup> en todo ni en parte de ello impedimento alguno os no pongan ni consientas ponen q<sup>e</sup> yo de luego os recivo y he p<sup>r</sup> recibido al dho Oficio y al vro y exercicio d<sup>l</sup> y os doy facultad p<sup>a</sup> le var y executar con las dhas Calid<sup>s</sup> y preeminencias caso q<sup>e</sup> p<sup>r</sup> los referidos o alguno de ellos o ael no seais admitido y de esta mi Carta se ha de tomar la razon en los libros de las dhas proveedurias Veedur<sup>s</sup> y Contad<sup>s</sup> genes y tanvien la ha de tomar J-uan de Alvear mi Contad<sup>s</sup> de rentas y quitaciones, y Veedr<sup>r</sup> y Contadr<sup>r</sup> de mi casa y sitio de buen Retiro y de claro q<sup>e</sup> de esta mrd. haveis pagado el derecho de la media anatta Da en Md a 7 de Marzo de 1640 años - Yo el Rey =Yo Ant<sup>o</sup> de Alossa Rodarte Secreti<sup>o</sup> d<sup>l</sup> Rey nro Sr la hice escribir p<sup>r</sup> su mando Gaspar Sanches= El Licenciado D. Juan de chaves y mendoza.

## EL MONASTERIO DE VERUELA

POR LUIS M.<sup>a</sup> CABELLO LAPIEDRA

**D**E cuantos edificios se ha visto obligada a dejar en España la Compañía de Jesús, por recientes disposiciones de Gobierno, entre los cuales los hay de notable arquitectura contemporánea, como los Colegios de Indauchu, Seminario de Comillas, Universidad de Deusto, el Instituto Católico de Artes e Industrias; o de tradición histórica, como el Santuario-Basílica de Loyola, ninguno reúne la importancia artística, en la historia del Arte español, como el Monasterio de Veruela, aquel que en páginas henchidas de poesía y de arte inmortalizó la romántica pluma de Gustavo Adolfo Bécquer.

Situada su ingente mole en un dilatado valle a la falda del Moncayo, según constante predilección de los *Monjes blancos*, es el ejemplar más notable de arquitectura monástica en el reino de Aragón, que un día dejó en herencia a los Caballeros del Santo Sepulcro, residentes en España, el rey Alfonso I *el Batallador*.

Disputado el cetro aragonés por Ramiro *el Monje*, su hermano, al noble D. Pedro de Atarés, señor de Borja, vencido éste, buscó en

la religión compensaciones al desengaño, decidiendo la fundación que nos ocupa, en tierras de su propiedad, y confiando la construcción del cenobio a Bertrando, abad de Scala Dei, en la Gascuña, de la Orden cisterciense.

El monasterio, tal como hoy aparece a la vista del viajero y del turista por la carretera de Tarazona, presenta el aspecto de construcción del siglo XII, cercada de murallas, como en los pasados siglos medievales tuvieron todos los citados edificios, cual si hubiera de resistir los ataques de numerosas mesnadas o tercios bandoleros.

Veruela, sin embargo, no lejos de Navarra, en línea fronteriza con Castilla, vióse libre de acometidas guerreras; su obra, emprendida con generosidad increíble, fué protegida y enriquecida por reyes y magnates, que respetaron hasta en los más batalladores tiempos de la historia de Aragón aquellos misteriosos muros, aquellos filigranados claustros, en los cuales reinó siempre la paz, sin que el estruendo de las armas haya penetrado durante los siglos por aquellos almenados muros; pero sí las de la persecución

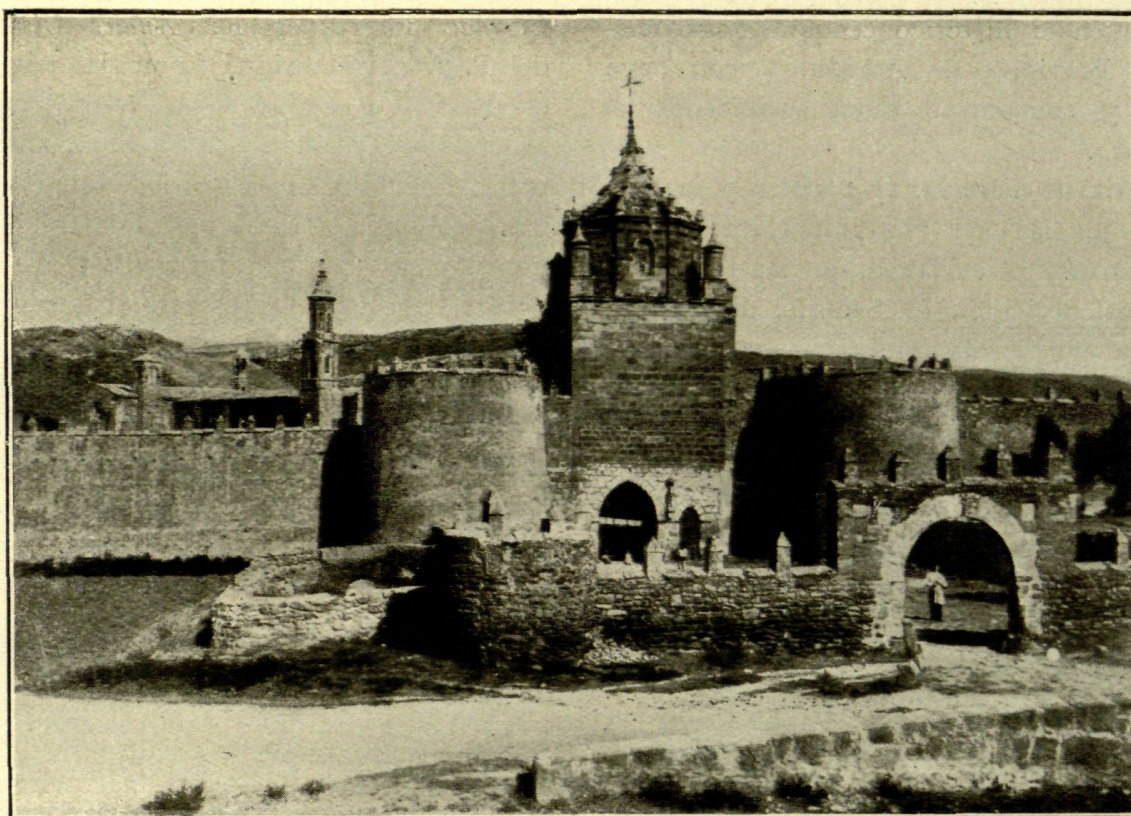


y del odio, en aras de una laica cultura y una política contraria a la religión de Cristo.

No es mi propósito entrar en la historia y vicisitudes de la vida religiosa del monasterio bernardo. Lea el que quiera documentarse la sapientísima obra del ilustre P. Flórez (*España Sagrada*, tomo L, apéndice 15, por el académico de la Historia D. Vicente de la Fuente).

del Arte? Morirá de abandono y consumición; perdida en el desierto, morirá, y estas humildes páginas quizá le sirvan de único epitafio.»

Por fortuna, la Compañía de Jesús, en Abril de 1877, atendió solícita a la conservación y reparación de aquellos venerandos muros, favorecidos por el ilustre prócer Duque de Villahermosa, merced a cuya munificencia se debe



MONASTERIO DE VERUELA. Muralla almenada y entrada al Monasterio.

Pero sí consignaré por cuenta propia y por lo que a la vida del monumento se refiere, que con él ocurrió lo que con tantos otros de nuestra España: que sirviendo para todo o no utilizándose para nada, han sufrido y sufren las inclemencias del tiempo y los rigores del abandono, cuando no transformaciones u obras mal entendidas que perjudican su aspecto y traza primitivos.

¡Con razón se lamentaba de su abandonada situación el erudito Quadrado al terminar la bella descripción del Monasterio! («España»..., tomo *Aragón*, capítulo XV, pág. 546), exclamando: «¿Qué destino aguarda a la maravilla

también la traslación de la Virgen titular desde la parroquial de Vera al Valle de Veruela, de donde nunca debió salir.

El Monasterio, fundado por Pedro de Atarés *el Bastardo*, según le denomina el analista de Aragón Jerónimo de Zurita, comprende, dentro de su planta primitiva, de dimensiones inusitadas con relación a las establecidas en tierra aragonesa (incluso San Juan de la Peña, panteón regio), recintos arquitecturales de importancia suma, que van a ser objeto de las presentes líneas.

Declarado monumento nacional, a instancia de la Comisión provincial de Monumentos de



Zaragoza, en su interés laudable por el tesoro artístico a ella encomendada, al presente no se han visto los resultados prácticos de la disposición ministerial de 24 de Enero de 1919, y su complementaria (1), como no sea haber dado lugar a la incautación por el Estado de todo el edificio, privándole de la conservación que, aunque precaria, llevaban y atendían con perseverante constancia los hijos de Loyola, que instalaron en el histórico cenobio el noviciado de la Provincia de Aragón, y con cuya solicitud y cuidado se venía sosteniendo el monumento.

La iglesia de Veruela, el claustro y la Sala Capitular son las tres más importantes de la vasta construcción enclavada en las tierras de Borja, pertenecientes al Señorío de Atarés, cercanas al pueblo de Vera.

\* \* \*

El templo de Veruela levanta sobre gruesos pilares su nave principal, de doble altura que las laterales, en cuya estructura no hay distinción que las separe, brillando, grandioso, con su magnífica sencillez y monástica austeridad, sin que la lenta acción de más de siete siglos haya minado su robustez, mostrándonos su arquitectura de transición, ya que el templo se terminó en el período mediado de 1211 a 1224.

Tras de espaciosa alfajía (2) descubierta, presenta su frente el templo verulense.

Sabido es, para los versados en disciplinas de Arte, que las fábricas cistercienses se acomodaban a un tipo fijo, que el depurado gusto artístico y el espíritu religioso de San Bernardo estableció para la construcción de

los cenobios de tan esclarecida grey religiosa.

A ello contribuyó seguramente la creación de gremios de oficios del construir, ejercidos por hermanos legos que se trasladaban allí donde una fundación se establecía.

De aquí la semejanza de todas las abadías de la Orden, cuya arquitectura típica coincidió con los albores del estilo ojival, que ya parecía vislumbrarse en las instrucciones de la *Carta de Caridad* inserta en los *Anales Cistercienses*, del P. Angel Manrique (tomo II, pág. 49), al establecer los cánones de la que se conoce con el apelativo de arquitectura del Císter, y que pobló de notables monasterios Hungría y Dinamarca, Francia (Noirlac y Fontfroide), y en España, con Santas Creus, La Oliva, Fitero, Poblet, Huerta y tantos otros conocidos, alguno de ellos monografiados.

Lampérez, en su *Historia de la Arquitectura Cristiana Española* (tomo II, pág. 418) — no exenta de apreciaciones personales que han combatido sabios arqueólogos—, estudia, sin embargo, de modo que no deja lugar a dudas, la disposición y traza de los cenobios habitados por la familia bernarda.

La iglesia que nos ocupa que, siguiendo la ritual costumbre de la época, se halla orientada con el ábside al saliente, con las dependencias al mediodía (a la derecha, la residencia conventual), según la situación del río, es un jalón interesantísimo en la transición románico-ojival, con sus tres naves, crucero y girola abovedada, con nervaduras todas ellas, conservando el patrón de la casa matriz de Clairveaux, según la autorizada opinión de Street (1).

Por esto, la iglesia de Veruela, robusta y a la par sencilla, exenta de hojarascas, es modelo en su género y ejemplar notable de monumento arqueológico en la Historia de la Arquitectura española, si bien importada de la misma Borgoña.

Su cabecera la forman la capilla mayor, la girola o deambulatorio y cinco capillas semicirculares.

(1) Por R. O. de 29 de Noviembre de 1928 se amplió la declaración de Monumento Nacional a la totalidad del monumento, a petición de la Comisión provincial de Zaragoza — que con razón la solicitó oportunamente, pues las circunstancias especiales que concurren en Veruela obliga al Estado a ejercer su alta protección sobre todo el edificio y su coto amurallado—, lo que en razonado informe de 4 de Junio de 1928 aconsejó la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. No obstante carecer la parte conventual de interés artístico. (*Boletín Acad.*, años correspondientes.)

(2) Compás, lonja o atrio descubierta.

(1) *Somme account of gothic Architecture in Spain*; página 149.

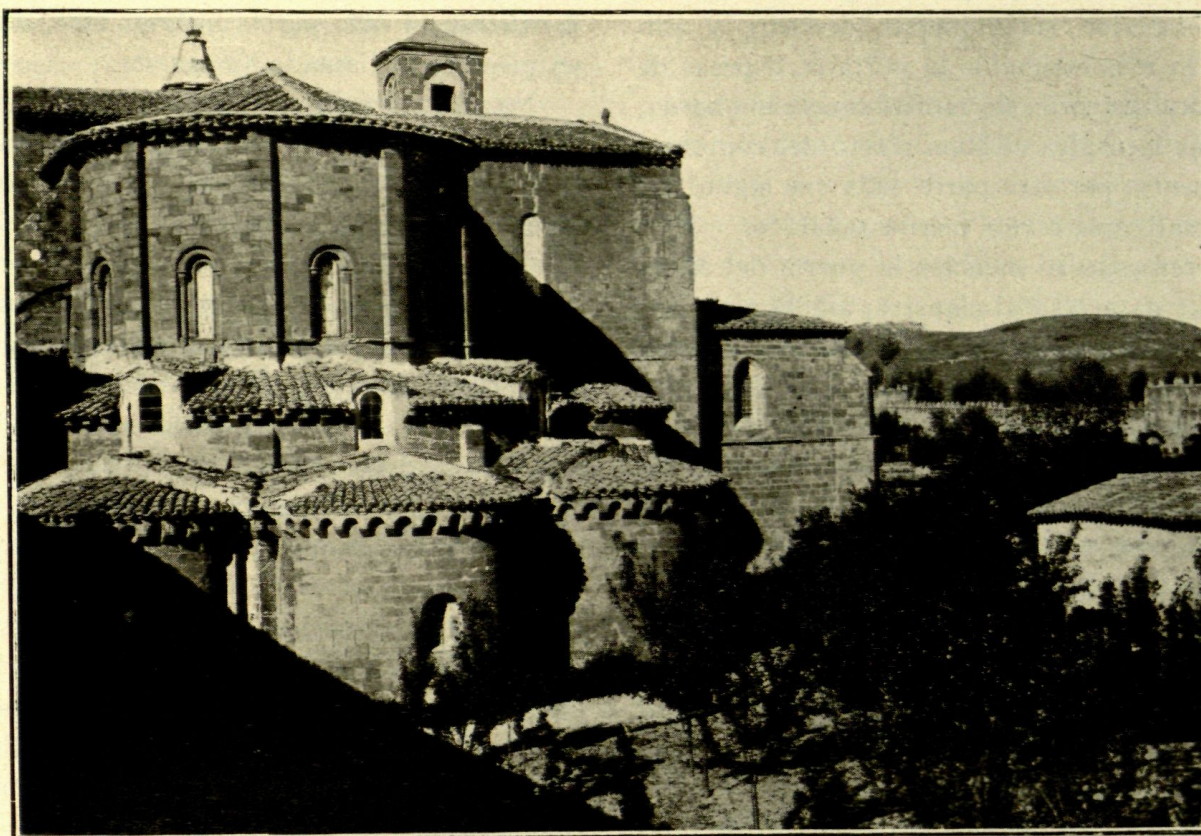


Pilares de planta cruciforme sobre zócalo esquinado con columnas en los frentes, cuyos capiteles, formados con adornos fitarios propios de la época, sostienen arcos de plena cimbra en las naves bajas y apuntados en la principal del templo.

Durante el curso de la construcción se cambió el sistema estructural, que había comen-

finura y belleza del más puro estilo románico.

La iglesia que nos ocupa, con su planta de cruz latina, presenta en su interior un conjunto de soberana belleza arquitectónica, por sus proporciones, la severidad de sus líneas, el molduraje de sus arcos y la sencilla solidez de su estructura, que denotan la franca transición románica-ojival del estilo que campea y se



MONASTERIO DE VERUELA. *Abside.*

zado con bóvedas por arista, por las nervadas, y por ello los arcos diagonales, no estando preparados los pilares para tal estructura, por la carencia de columnas donde apoyar los arcos, los hizo salir el constructor de los engarces, por medio de reducciones un tanto groseras, que desdican bastante del estilo que primitivamente se adoptó.

Del mismo elemental defecto, que salta a la vista, adolecen las crucerías que cubren los tramos de la girola (1), existiendo detalles de gran

admira en el templo cenobita de Veruela, conjunto de majestad y de armonía. Grandioso conjunto que se avalora por el consorcio del ábside y los absidiolas de la girola. ¡Lástima que los dos arbotantes (1), desacertadamente

(1) No las *Capillitas*, como equivocadamente supone Lampérez en su *Obra cit.*, tomo II, pág. 461.

(1) Las iglesias cistercienses no tuvieron arbotantes. Sólo existen en la nave mayor de Las Huelgas (Burgos). Lampérez opina (*Ob. cit.*) que son el primer ejemplar de arbotantes en la Arquitectura cristiana española. Respetando la opinión del malogrado arquitecto, estimo que dichos arbotantes de Veruela no se construyeron para contener ninguna ruina iniciada, puesto que al presente el ábside de referencia no presenta al exterior desplomes ni quiebras características, como tengo visto en otros edificios y monumentos. (*N. del A.*)



colocados — ignoramos cuándo —, destruyan el efecto estático y estético de la sin par cabecera, de peregrina estructura, cuyos amazacotados arbotantes, si, como es mi opinión, no sirven para nada, debieran desaparecer, así como los tragaluces, que llaman transparentes, que grandemente perjudican el aspecto general de tan hermoso conjunto.

El exterior del templo no guarda relación con el interior, sucintamente descrito; y aun siendo lo más estimable la portada, a pesar de la exótica arquería, de reminiscencia lombarda, que más bien afea el buen efecto del conjunto, no presenta, por otra parte, más que algún que otro detalle que revele mérito señalado.

Merecen especial mención la puerta del *Miserere*, que da acceso al claustro, así llamada por tener pintadas en su archivolta las palabras del salmo: *Miserere mei, Domine*, etc..., y otra situada en el muro del mediodía de la iglesia, fuera del claustro, ambas de parecida disposición románica.

Las torres, que se presentan en número de tres, carecen en absoluto de mérito artístico, y además no son de la época de la fundación, siguiendo el criterio estético del fundador y sus instrucciones constructoras según las disposiciones acordadas en un Capítulo del Orden celebrado en 1157 (*Anales* citados).

Sólo existe un pequeño campanario de cuadrada planta que apenas presenta vestigios de su primitiva traza, pero que se construyó de piedra, con arreglo a las prácticas para los *Monjes blancos* establecidas (1), según las necesidades de su culto.

\* \* \*

Párrafo aparte merece el claustro. Pues si bien todos los rasgos expuestos como característicos de la iglesia dan a ésta categoría de documento arqueológico para el estudio de la arquitectura románico-ogival de España, el claustro los presenta para catalogarlos dentro del estilo ogival.

(1) Enlart: *Manuel de d'Architecture française*, tomo I, pág. 10.

Seguramente, se ha dicho, que hubo un claustro coetáneo de la iglesia y, por tanto, de su mismo estilo, parte del cual constituye la llamada Sala Capitular, de la que luego se hablará.

Sin embargo, punto es éste muy oscuro todavía en la historia de la construcción del edificio.

Si existió otro claustro que el actual, ¿por qué desapareció? Dada la fecha que se le atribuye, ya entrado el siglo XIII, no es lógico suponer derribaran el otro para construir éste, dejando en pie sólo la llamada *Claustreta*.

¿No pudo ocurrir que empezada la construcción del que se supone coetáneo de la iglesia, por la misma causa apuntada al tratar de la construcción de aquélla, no siguiera la obra y se trazara el claustro que nos ocupa con posterioridad?

Porque el claustro procesional, aunque sea muy aventurado señalar determinada fecha de su erección, fácil es colegir noticia de la época en que pudo ser edificado. Esta no debió ser antes de la décimotercera centuria, puesto que la traza de sus crucerías se resolvió de mano maestra y con gran unidad de carácter en su disposición y estructura, reflejando un estilo clásicamente, francamente ogival (1), a pesar de la robusta sencillez de los pilares sustentantes de las arcadas, con sus fustes monocilíndricos lisos, detalle que ha hecho incurrir a algunos en el error de suponerlo también de transición románico-ogival.

La planta del claustro es cuadrada, con 34 m. de lado, y sus pandas o galerías, de 4,50 m. de

(1) Llámole ogival y no gótico, porque este vocablo no me parece acertado. El elemento constructivo y característico del sistema ogival, de su arquitectura, del estilo ogival, es el nervio diagonal de la bóveda, llamado *ogivo* porque sirve de refuerzo de la bóveda de crucería.

El estilo, y por tanto la arquitectura, debe llamarse *ogival* en vez de *gótico* y *gótica*. Por esto adoptaré el calificativo ogival siempre que hable de esta arquitectura.

Jovellanos: *Elogio de las Bellas Artes*, y de Ventura Rodríguez («Col. de AA. EE.», tomo 46 de la colección I del autor, págs. 351-379, nota 10), combatió la denominación de *gótico*, y aunque él la emplea, la subraya siempre, lo que demuestra que el gran escritor y esclarecido académico no llegó a encontrar el origen del vocablo *ogival* con que hoy día se denomina lo que se llamó *gótico*, y cuyo dictado ha desaparecido para el arte de los siglos XII al XVI, en el vocabulario del Arte y de la Construcción. — (N. del A.)



ancho por 5,30 m. de alto; no ofrecen todas idéntica disposición.

Tres de ellas, las del Norte, Oriente y Poniente, están divididas en seis tramos de planta cuadrada o rectangular, teniendo la galería del Este, por exigirlo el ingreso a la Sala Capitular, sus tramos de diversa longitud; en tanto que la del Mediodía, o sea la que sirve de acceso al refectorio, está dividida sólo en cinco, por la necesidad de encajar el que fué templete de abluciones, cuya entrada está en uno de los ventanales de la mencionada galería (1).

Estudiando el claustro detenidamente, se observa que las ménsulas que sostienen los nervios y los arcos transversales que descansan en el muro corrido, están ornamentados con elementos fitarios y zodarios, o con cabezas humanas arrancando de un busto común, y este detalle de adorno induce a suponer que el claustro procesional —cuyas bóvedas tienen toda la reminiscencia del aparejo francés— es posterior a la iglesia, cuyo sistema ornamental no encajaba en las instrucciones de la *Carta* cisterciense, pues San Bernardo la apostrofó con enérgica frase (*Anales Cistercienses*, ya citados; *Apología*, del Abad Guillermo); consideración suficiente para sostener mi aserto.

Toda esta labor de ornato, esculpida con verdadera elegancia, puede figurar sin detrimento alguno al lado de la de claustros como los de Burgos, Poblet y otros que tenemos por monumentales.

Esto, unido al perfil de los nervios, de la crucería y su molduraje, que producen un efecto de claroscuro excelente y arrobador.

Cada una de las pandas del claustro que se describe, tiene su calificativo especial. La que sirve de acceso a la Sala Capitular, llámanla la *Claustreta*. A la de Poniente, la de los *Legos*. La del Norte, pero orientada al Mediodía, se designa de la *Lición*, porque en ella se reunían los hijos de San Bernardo para estudiar y leer en comunidad, a causa de su orientación confor-

table. Tal se desprende de las señales que dejó la sillería claustral, que los Padres jesuitas trasladaron al refectorio, del que recibe su nombre la cuarta galería del claustro de Veruela.

Esta se halla avalorada en su admirable conjunto por el templete, que fué lavabo de los monjes, característica instalación de la Orden que lo construyó, y hoy convertido en sala de visitas («De profundis») por los hijos de Loyola.

\* \* \*

Recorrido el claustro, es preciso detenerse ante la sala llamada del Capítulo, o Sala Capitular.

El local de reunión de los monjes es de una belleza incuestionable. Ya se dijo que su estilo típico de transición románica-ojival corre pareja con el de la iglesia, y es, a mi juicio, después de aquélla, lo de más interés artístico del cenobio verulense.

La sala capitular en los monasterios del Císter era mansión de importancia suma. En ella tenían lugar las elecciones de abad y se deliberaban los trascendentales asuntos del Capítulo.

Todas las salas capitulares de las abadías bernardas que existen en España son notables ejemplares de arquitectura medieval, y para confirmarlo baste recordar las de Santas Creus, Poblet, Monasterio de Piedra y tantas otras; pero esta de Veruela, a la que, según sus Actas capitulares, se la llamó vulgarmente la *Claustreta*, y de aquí el nombre dado a la nave correspondiente del claustro, supera, a mi juicio, en conjunto, a otras conocidas.

La Sala Capitular que nos ocupa guarda exacto parecido, en su ingreso, con la del Monasterio de La Oliva (Navarra), y también con la del Fontfroide, cuyos fundadores procedieron de Poblet (1).

No obstante, hay en el Capítulo de Veruela más esbeltez y elegancia en los apoyos cruciformes, con sus columnitas, sobre bien estudiado podio, tan sólo interrumpido por la puerta de ingreso.

Las crucerías de las bóvedas que cubren la

(1) El plano que inserta Street (*Ob. cit.*) no acusa esta disposición, sin duda por falta de estudio o detenimiento al formar el plano referido.

(1) Véase la obra de Ed. Capelle: *L'Abbaye de Fontfroide*, editada en Toulouse en 1903.

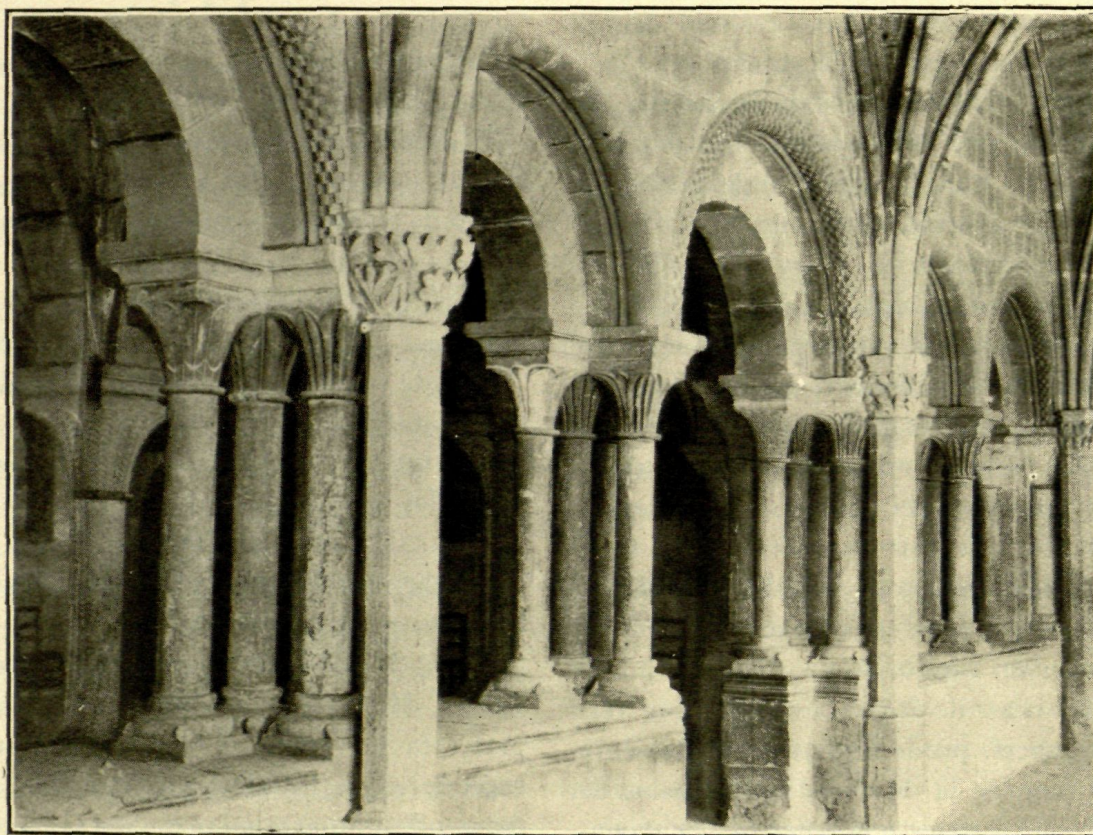


*Claustreta* están formadas por gruesos baquetones, careciendo de claves, disminuyendo en su perfil hasta confundirse con los primeros sillares, que cargan sobre los capiteles, resultando idénticas a las de la girola de la iglesia, pero no en relación de altura, puesto que la Sala Capitular tiene 4 m. escasos, entretanto que el claustro pasa de los 5 m.

Los capiteles, constituídos por frondas de

mera nave en los pilares situados detrás de los ventanales, como mejor solución para dar a la bóveda todo su desarrollo, resultó, sin embargo, una disposición incongruente y nunca usada.

Esta solución, así como la situación de las tres ventanas románicas que aparecen cegadas en el muro del testero, me induce a creer que en aquella parte comenzó la construcción del primitivo claustro, suspendida — se ignora por qué



MONASTERIO DE VERUELA. Ingreso de la Sala Capitular.

palmeras estilizadas, son campaniformes y sostienen las referidas bóvedas, formando tres naves, de tres tramos cada una.

Al examinar detenidamente esta parte del Monasterio de Veruela, ofrécese algo extraño a la vista del observador, por lo que respecta a proporciones, sin relación alguna. El proto-maestro que trazó los planos, dispuso la nave contigua al ingreso de la mitad de anchura que las demás, apareciendo cortada por el muro del claustro. El efecto estético se rompe en absoluto, porque aun cuando para afear menos el conjunto cargó los arcos diagonales de la pri-

causa—, acometiéndose la del que hemos dejado descrito.

Con todo y con ello, así como de carecer del banco corrido de piedra, para asiento de los monjes, que en algunos recintos cistercienses, como en Poblet, tiene triple gradería; el ingreso y Sala Capitular presentan un conjunto de tal sobriedad constructiva, de tan marcada austeridad monacal y de una disposición en las arcaturas, difíciles de describir, pero muy digno de admirarse y de atenta conservación, como todo el monasterio que fundara el primogénito del Infante D. García Sánchez, llamado el de Atarés,

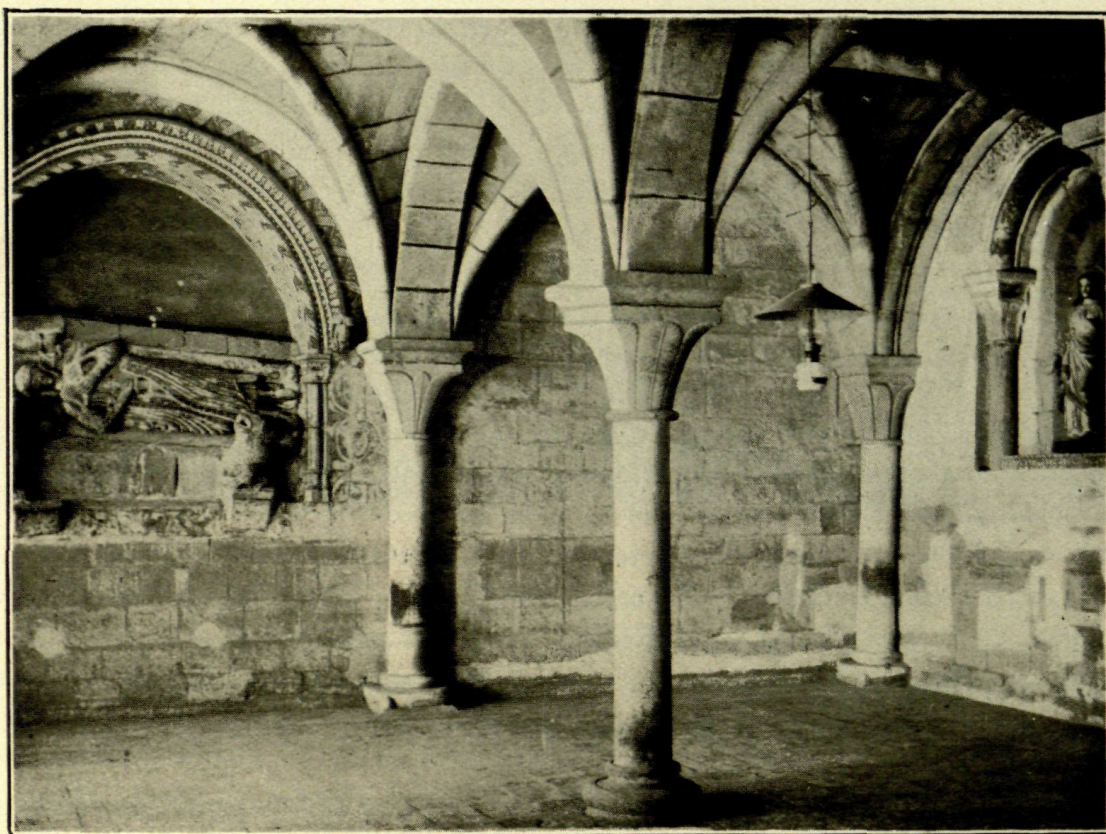


vástago de una de las más nobles familias del antiguo Reino de Aragón.

\* \* \*

Otros recintos y estancias encierra el Monasterio de Veruela dignos de admiración y de visita, y también de conservación y custodia, aparte de numerosas memorias sepulcrales que recuerdan su tradición histórica.

Y, por último, en un local — que pudo ser biblioteca en tiempo de los monjes, que no figura tampoco en el plano de Street—, y contiguo al locutorio, hoy pieza de paso o de servicio, se ve una bóveda de sencilla crucería, descansando en robustas ménsulas y sostenida por dos no menos robustos pilares monocilíndricos, estriados sobre basas. Atico sin plinto ni zócalo y cuyos capiteles, troncocónicos in-



*Sala Capitular llamada "La Preciosa".*

Tal sucede con la complicada bóveda de cinco tramos que cubre el refectorio, cuyos muros se encuentran mutilados en su primitivo aparejo.

Después, la monumental cocina de fines del siglo XII, de completo tipo cisterciense — y cuya construcción pasó inadvertida para Street—, es un curioso ejemplar digno de competir con las de Poblet y Pamplona.

Y cubierta su planta rectangular, casi cuadrada, con bóveda cuyas nervaduras se forman con estrías y dientes de sierra, entre baquetones sostenidos por ménsulas de cinco baquetones horizontales.

vertidos, no ostentan adorno de ningún género.

Este local, destinado hoy a horno y almacén, no puede colegirse si es el *calefactorio* del convento, o éste, siguiendo las tradiciones cistercienses, estaría junto al locutorio, que es lo probable. Presenta, sin embargo, el aspecto de todas estas dependencias en los Monasterios del Císter (1).

(1) Enlart: «*Manuel d'Archéologie*, ya citado, volumen II, *Architecture*, pág. 32, supone que pudiera ser el *calefactorium*, que nunca faltaba en las abadías del tipo de la que nos ocupa. Sin embargo, el arqueólogo francés duda ante la falta de las características chimeneas, y sospecha si esta sala, como las análogas de Poblet y Santas Creus, pudieran ser dependencias del noviciado.



Finalmente, las murallas, obra de bien entrado el siglo XVI, construídas siendo abad del cenobio D. Lupo Mario, las cuales levantó para seguridad de los religiosos, con arreglo al estilo imperante de la época, es un ejemplar de *arquitectura pintoresca*, valga la frase, más que de fortaleza militar; pero que, a mi juicio, estropeó algún tanto el primitivo recinto amurallado, de menor perímetro, que el monasterio tuvo, sin duda alguna, desde su fundación, dada su situación a corta distancia fronteriza y expuesto a incursiones del enemigo.

La portada del convento, plateresca; el claustro superior o sobreclaustro, se despegan por completo del conjunto cenobita, cuyo estudio detenido y descripción detallada bien merece los honores de una monografía que perpetúe su tradición, su historia y su arte monumental y arqueológico, ya que por aquellos contornos existen también restos celtíberos (1), encontrados en la Ciudadela o Acrópolis de Oruña, de cuyo primitivo nombre de Barsá o de Baira o Bera, transformada en el actual pueblo de Vera, tomó su nombre y escudo el Monasterio de Veruela o Beruela: tradicional santuario levantado para gloria y esplendor de la Reina de los Valles: la Virgen de Veruela.

\* \* \*

Difícil es predecir lo que acontecerá con el notable monumento. El arte peregrino que lo erigiera no es de estos tiempos, faltos de la fe en Cristo, aunque no de piedad aparente, que no es lo mismo.

Hoy las corrientes del Arte, en todas sus manifestaciones, van por derroteros sin cauce y sin ideal. Es difícil, con los resabios que reinan, la reconquista del puro Arte; tan difícil como la reconstrucción del país; pero se impone, a todo trance, valga la frase, españolizar España.

La tradición, que no debe perderse, porque es la vida de la Patria, y menos en Arte, porque es el espíritu de aquella tradición, obliga a defender de la ruina el Monasterio de Veruela.

Alejados de allí los moradores que lo hubieran conservado solícitamente, porque sólo las Comunidades pueden atender y conservar estos tesoros artísticos de tan vasto perímetro, siempre contando con la ayuda del Estado, es de suponer que no baste a realizarlo el cuidado de un Conservador general del Tesoro artístico de la Nación.

Hagamos votos los amantes del Arte español para poder repetir con el Salvador del mundo cuando volvió a Lázaro a la vida:

*Pater, gratias ago tibi quoniam audisti me* (1).

Marzo, 1932.

## UNAS ACUARELAS INÉDITAS DE LA PRIMERA ÉPOCA DE VILLAAMIL

POR ANTONIO MÉNDEZ CASAL

**L**A pintura sugestiva, ágil, del paisajista español Jenaro Pérez Villaamil, suscitó hace algunos años nuestra atención, decidiéndonos a escribir un ensayo biográfico (2). Utilizamos para ello interesantes notas desordenadas del artista, religiosa-

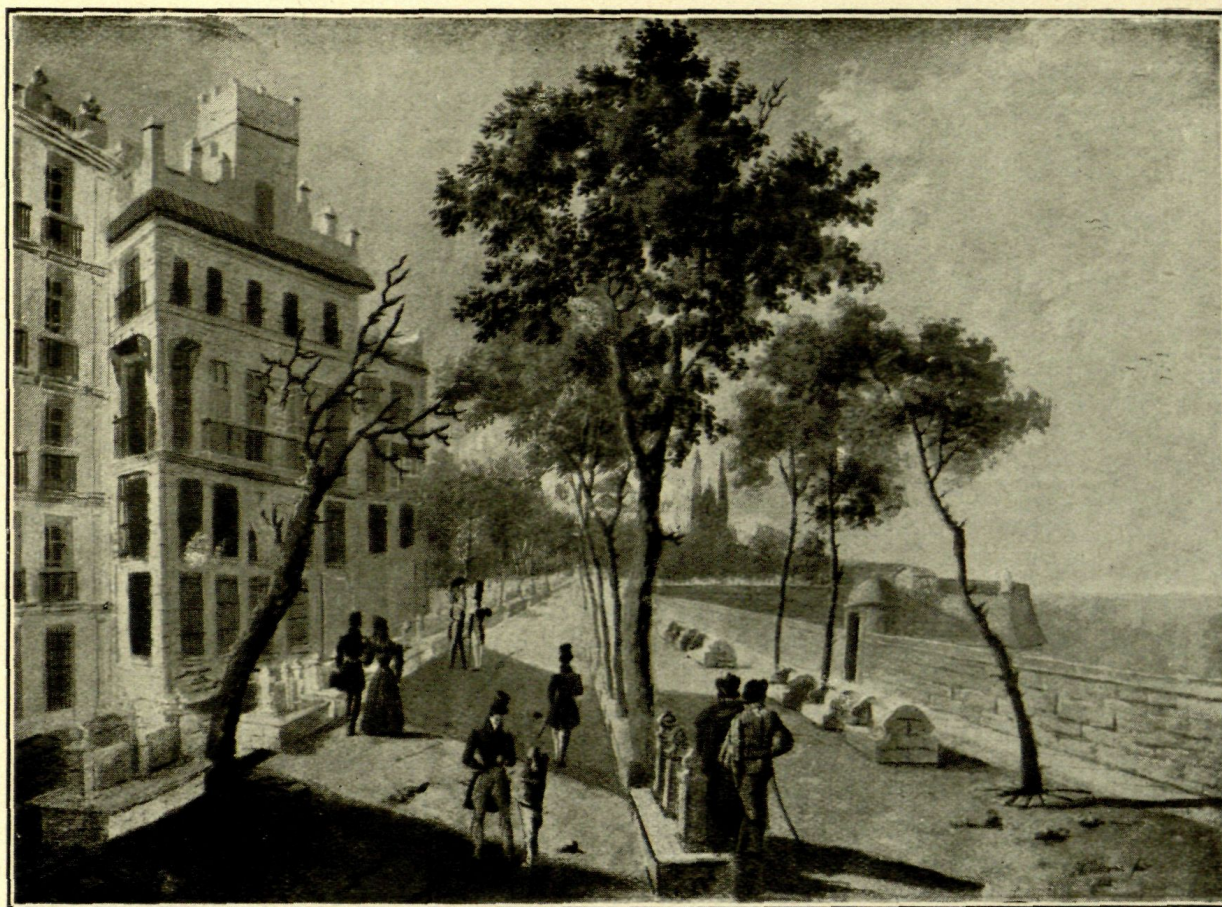
mente conservadas por sus descendientes. Esas notas íntimas habían sido redactadas a partir de su viaje a Puerto Rico, realizado el año 1830. Los dibujos, acuarelas y óleos que nos fué dable examinar, eran posteriores a esa fecha. Nada pudimos encontrar de época anterior, produciéndonos gran contrariedad el tener que prescindir de ejemplos gráficos que demostrasen

(1) *Veruela prehistórica*, por D. José María Mundó, S. J., opúsculo de 14 págs. Lérida, imprenta Mariana, 1918.

(2) Méndez-Casal: *La Pintura Romántica en España. Jenaro Pérez Villaamil*. Editorial Esfinge, Madrid.

(1) San Juan, cap. XI.



PÉREZ VILLAAMIL: *Cádiz. Vista de la alameda. 1828.*

cumplidamente nuestra hipótesis sobre el cambio que se operó en la técnica y en la orientación de la obra de Villaamil, al conocer en Andalucía al pintor inglés David Roberts.

Pocos meses después de publicado tal estudio, surgieron ante nuestra vista cuatro paisajes de Villaamil, fechados el año 1829 (1), y ejecutados al óleo, obras mediocres, amaneradas, inexpertas, pero en las que la fantasía del artista parecía pugnar por romper con los convencionalismos de aquella pintura de paisaje, decadente y formulista de fines del siglo XVIII. El hallazgo, aunque tardío, venía a comprobar en gran parte nuestra hipótesis; faltábanos, no obstante, el ejemplo de algunas obras ejecutadas a la acuarela por aquel tiempo o anteriormente, ya que Villaamil fué tan gran acuarelista como mediano pintor de óleos. Recientemente, con ocasión de visitar la notable biblioteca de mi ilustre amigo

el señor Duque de T'Serclaes, surgió el hallazgo, ciertamente bien completo, ya que consistió en una serie de doce acuarelas, firmadas y fechadas en Cádiz el año 1828.

En estas obras, Villaamil se nos muestra en toda su espontaneidad, pintando sin preocupaciones excesivas, y deleitándose con la interpretación de grandes panoramas.

A través de estas obras, se ve al escenógrafo, cultivador del género, que le lleva a marchar a Puerto Rico el año 1830, para pintar las decoraciones del teatro de San Juan.

Las obras que posee el Duque de T'Serclaes, más que acuarelas, son *gouaches*, ejecutadas con técnica semejante a la cultivada en aquellos días en toda Europa, para la práctica de la pintura de abanicos y de papeles de decorar habitaciones.

Villaamil luce ya en estas obras una habilidad manual, una facilidad y una finura de retina extraordinarias. Las degradaciones de la luz,

(1) Firmados «G. P. Villaamil, fecit, 1829». Propiedad de D. Fernando García Peso. Granada.





PÉREZ VILLAAMIL: Cádiz. Vista del lado izquierdo de la puerta del mar. 1828.

los celajes sutiles, el sentido de las distancias, eran para el artista problemas solucionados, aun cuando de manera un tanto convencional. Por eso, su encuentro con David Roberts le halló con excelente preparación para que el cambio se operase sin violencias ni perturbaciones dolorosas en cuanto a la técnica.

\* \* \*

El paso de Villaamil por la milicia fué breve, terminando en la acción de San Lúcar la Mayor combatiendo a las tropas francesas del general Lauriston, el año 1823, acción en la cual fué herido y hecho prisionero. Durante su permanencia en el Ejército, trabajó en comisiones topográficas a las órdenes del coronel D. Carlos González Llanos, ejecutando numerosos estudios en las riberas del Tajo, adquiriendo esa tendencia a lo panorámico, que inspiró tantas obras suyas. De otra parte, la visión trágica de la guerra, quizá contribuyó a reforzar en

Villaamil su temperamento exaltado y romántico. Años más tarde—en el 1853—, en carta al general D. Eduardo Fernández San Román, hace incidentalmente una autobiografía militar, que aun incurriendo en digresión, bueno es recoger como dato inédito. «Querido amigo—dice—: estoy sufriendo mucho y pido a V. mil perdones porque el estado de mi salud no me ha permitido contestar antes a sus dos finas cartas; la primera para el Sr. General Zarco, en cuya casa estuve, aunque sin tener el honor de verle, y la segunda, en que se trataba de mis servicios como ayudante de E. M. (Estado Mayor), en 1823.»

«No constarán, mi querido amigo, si no se hace caso de testigos *respectables* y oculares de los hechos.»

«Fuí alumno del Colegio de Santiago con los señores don Rafael y don Manuel Pérez, uno de ellos hoy profesor del de Toledo y oficial *hace poco* de la dirección de Infantería.





PÉREZ VILLAAMIL: Cádiz. Vista desde la puerta de San Felipe.

»Fuí discípulo del general Laborde (D. Angel), de D. Juan Lacorte, gobernador que fué de La Granja, y del Sr. Villaronte, contador que fué de la R. Casa.

»Mi padre fué profesor del Colegio con estos señores y otros oficiales muy distinguidos.

»Serví a las órdenes del Sr. General Llanos, que está aquí. Yo era un niño, y ni antes ni ahora me he ocupado de mis papeles, lo que confieso que es mi desgracia; pero si soy descuidado, ¿quién tiene la culpa? Es el Arte maldito que me roba todos mis instantes. Además, y lo recuerdo bien, todos los documentos se quemaron en Huelva; la campaña de Andalucía fué una retirada triste y desastrosa, y en mis primeros años sólo veía los morriones, los cascos y las montañas.

»Tengo en mi poder la certificación del señor Lacorte: *estoy condecorado* por esa campaña desde 1838, y mi único deseo se reduce a dejar algún derecho de viudedad a mi esposa y a mi hijo; creo que constará mi nombre en los archi-

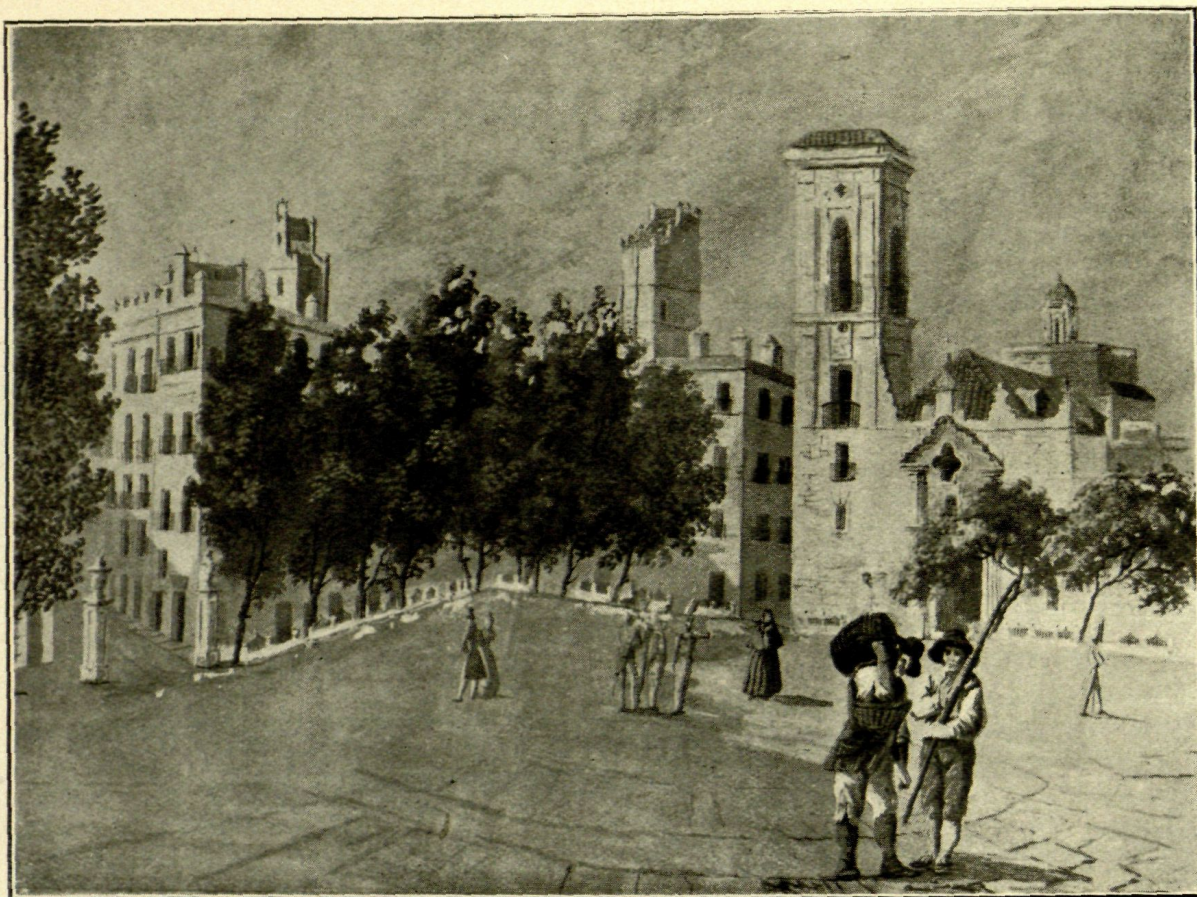
vos del Colegio de Santiago, o en los del *hospital de la Sangre*, de Sevilla, donde me curaron dos fuertes heridas, y si fuera posible presentar este pequeño cuerpo de manifiesto, verían que está bien marcado de fierro y de efectos de fuego...

»Sobre todo, mi querido amigo Sr. S. Román, si este asunto le es a V. molesto, no le dé V. valor alguno, y me perdone el que le envíe esta carta escrita con ojos de ciego y sin corregir; pero vea V. en ella la expresión agradecida de mi fina y reconocida amistad. B. S. M., Jenaro Pérez de Villaamil. 6 de junio de 1853.» (1).

En concepto de prisionero, Villaamil fué conducido a Cádiz, y allí—como es sabido—mitigó su pena asistiendo a las clases de dibujo de la Academia de Bellas Artes. El prisionero de guerra parece ser que quedó prisionero del ambiente gaditano, ya que el año 1828 aun reside allí, firmando las acuarelas que motivan estos co-

(1) Archivo General Militar de Segovia. Legajo n.º 1470.



PÉREZ VILLAAMIL: *Cádiz. Plaza de San Antonio.*

mentarios. Para un artista apasionado, como Villaamil, Cádiz, a pesar de la decadencia, conservaba aún restos encendidos de su grandeza. Cádiz fué un gran centro comercial y un gran mercado para los artistas. Extranjeros ricos, cultos y no pocos españoles, poseían colecciones importantes de arte. El cónsul general de Inglaterra, Mr. Brackembury, Mr. Gessler, Mr. Williams—que iba y venía entre Cádiz y Sevilla—, compraban y vendían obras de arte antiguo, y no desdenando lo contemporáneo, encargaban a artistas de la región composiciones y retratos. Gutiérrez de la Vega—entre otros—fué protegido eficazmente por Mr. Brackembury. Años antes, el sueco Wertmuller, disfrutó de la protección del cónsul de su país, Juan Jacobo Gahn. Goya también se asomó a Cádiz, y allí dejó su huella genial...

De antiguo le venía a Cádiz su reputación de excelente centro artístico. Comerciantes de obras de arte, establecidos en Amberes, en el siglo XVII—los Forchoudt—montaron en Cádiz una sucurs

sal el año 1670 (1). Lo lamentable para España fué que la decadencia de Cádiz empujó casi todo el patrimonio artístico de la ciudad hacia fuera, en vez de internarlo en la Península. Con el éxodo de extranjeros se agudizó el éxodo de obras de arte. Villaamil aun alcanzó a conocer en Cádiz extranjeros rezagados, que conservaban su culto artístico, y en Cádiz se quedó, hasta que su espíritu aventurero le llevó a Puerto Rico el año 1830.

La ciudad de Cádiz fué modelo que Villaamil utilizó en artística función narrativa durante esos siete años. De ello es demostración interesante esa serie de acuarelas conservadas con el amplio margen que el artista les dejó, y en el cual puso anotaciones, determinando los lugares interpretados, lo que da a tales obras valor documental de gran importancia para la historia del urbanismo gaditano.

(1) Denucé. (Dr. J.): *Exportation d'oeuvres d'art au XVII<sup>e</sup> siècle a Anvers: la firme Forchoudt (Sources pour l'histoire de l'art flamand)*. Anvers. De Sikkel ed. 1930.



EL ESTILO ESPAÑOL EN AMÉRICA  
DEL NORTE

POR FRANCISCO HUESO ROLLAND

EL día 3 de Marzo del año 1513 pisaba tierra Juan Ponce de León, allí donde la leyenda atribuía la existencia de la fuente de la eterna juventud; era el domingo de Pascua Florida, y en su recuerdo, el país descubierto fué bautizado con el nombre de Florida; siguieron luego otras expediciones: Diego de Miruelo (1516), Pánfilo Narváez (1518), Hernando de Soto (1539), siendo éste quien sentó las bases para la colonización; sus correrías por toda esta península dieron derecho a España para reclamar estos territorios; finalmente, Pedro Menéndez de Avilés desembarca en lo que hoy es ciudad de San Agustín, funda los primeros establecimientos militares, organiza las Misiones y abre el llamado camino español; el recuerdo de este insigne asturiano sigue siempre en la memoria de los habitantes del Estado de Florida: todos los años se celebra en esta población una fiesta singular: desembarca una lucida cabalgata representando diferentes personajes históricos de la época de los descubrimientos, evocando de esta manera las hazañas que hace siglos realizaron nuestros antepasados. Hoy es uno de los Estados más interesantes de aquella República; el clima agradable, la riqueza de su tierra, la proximidad a Centroamérica, ha desarrollado en estos últimos años, con un impulso extraordinario, la vida que antes le faltaba; durante el invierno es la atracción de cuantos americanos buscan un clima apacible y templado; sus playas de Palm-Beach, St. Petesbourg, Miami, Sarasota, han llegado a tener fama mundial, y toda esa región se la conoce con el nombre de «American Riviera» (1).

En el Oeste se producían en las mismas épo-

cas semejantes acontecimientos; la expedición Cabrillo (1542) descubre tierra en California, «isla muy próxima al paraíso terrestre, y en la cual hay gran abundancia de oro y piedras preciosas» —*Las sergas de Esplandian*—. Puestos en contacto estos territorios y organizada su colonización, se abren caminos y se establecen las Misiones de jesuitas y franciscanos, quienes llevan la civilización española y dejan un sedimento cultural que siglos más tarde ha de brotar: las poblaciones de San Diego, San Francisco, Los Angeles (Pueblo de la Reina de los Angeles se la llamó cuando se fundó), Santa Bárbara, San Agustín y otras muchas, son núcleos de población que hoy asombran por la rapidez de su desarrollo e intensa cultura, pues todas ellas son de origen español; son ciudades fundadas por nuestros misioneros y que no solamente conservan su nombre en el idioma español, sino que también guardan como especial recuerdo nuestras tradiciones de arte (2).

Era necesario este ligero apunte histórico antes de hablar sobre la influencia de las artes españolas en los Estados Unidos, pues es en esta tradición de los descubridores españoles, y en la primera civilización llevada a esos países desde Occidente, puramente española y exclusivamente suya, en donde se halla la verdadera razón de la preponderancia que siglos más tarde se había de manifestar; el hecho es más notorio por producirse en un país de idioma distinto al nuestro, de mentalidad opuesta y que, además, deja de pertenecer a España en el siglo XVIII, es decir, en la época en que ha de comenzar su apogeo; en cambio, en los demás países de la América española, en donde es más notoria la semejanza de raza, la influencia de



las artes de la metrópoli cesa completamente con el término de la dominación; ello demuestra que hay un factor emotivo y de educación que ha hecho se conserve y se desarrolle el sedimento cultural y la tradición de arte que España dejó durante los dos siglos que dominó en algunos de los territorios que hoy forman la inmensa República de Norteamérica.

Este aspecto afectivo y sentimental nos lo explica con breves y sentidas palabras el profesor Mr. C. Carrol Marden, catedrático de la Universidad de Princeton y delegado en España de la Fundación Carnegie, con ocasión de una conferencia dada en la Residencia de Estudiantes. «Nosotros, los norteamericanos—dice—, reconocemos la gran deuda intelectual que tenemos con España; la magnitud de esta deuda no puede decírla un hombre solo, ni en muchas conferencias; ustedes, con sus hermosas tradiciones de arte, ciencia, historia y educación, han hecho sus acreedores a todos los países del mundo; pero ninguno es más deudor que los Estados Unidos; nuestro reconocimiento y admiración no se para únicamente en contemplar las hermosas artes españolas y sus bellas representaciones en cerámica, mosaicos, tapices, muebles antiguos y demás riquezas que figuran en nuestros Museos y edificios públicos, y que constituyen la admiración y goce de millares de personas; nuestra gratitud lo es para otros contactos, además: para aquellas relaciones personales del pasado donde la constante cortesía y consideración de los españoles se ha manifestado en mil maneras.»

En estas breves líneas se halla expresada la admiración, cortesía y agradecimiento que el pueblo americano siente por España, tanto más sincera y espontánea por no haber sido estimulada en manera alguna; es de todo punto evidente y bien conocido, que nuestro país no ha hecho absolutamente nada en los últimos años, especialmente en aquellos que precedieron al resurgimiento de nuestra arquitectura y artes decorativas en diversos Estados de aquella República y, sin embargo, ahí está la obra que ha realizado, sus edificaciones, las diversas pu-

blicaciones que han vulgarizado y dado a conocer nuestras artes en todas sus formas, y que constituyen la moda al día para las construcciones y la decoración.

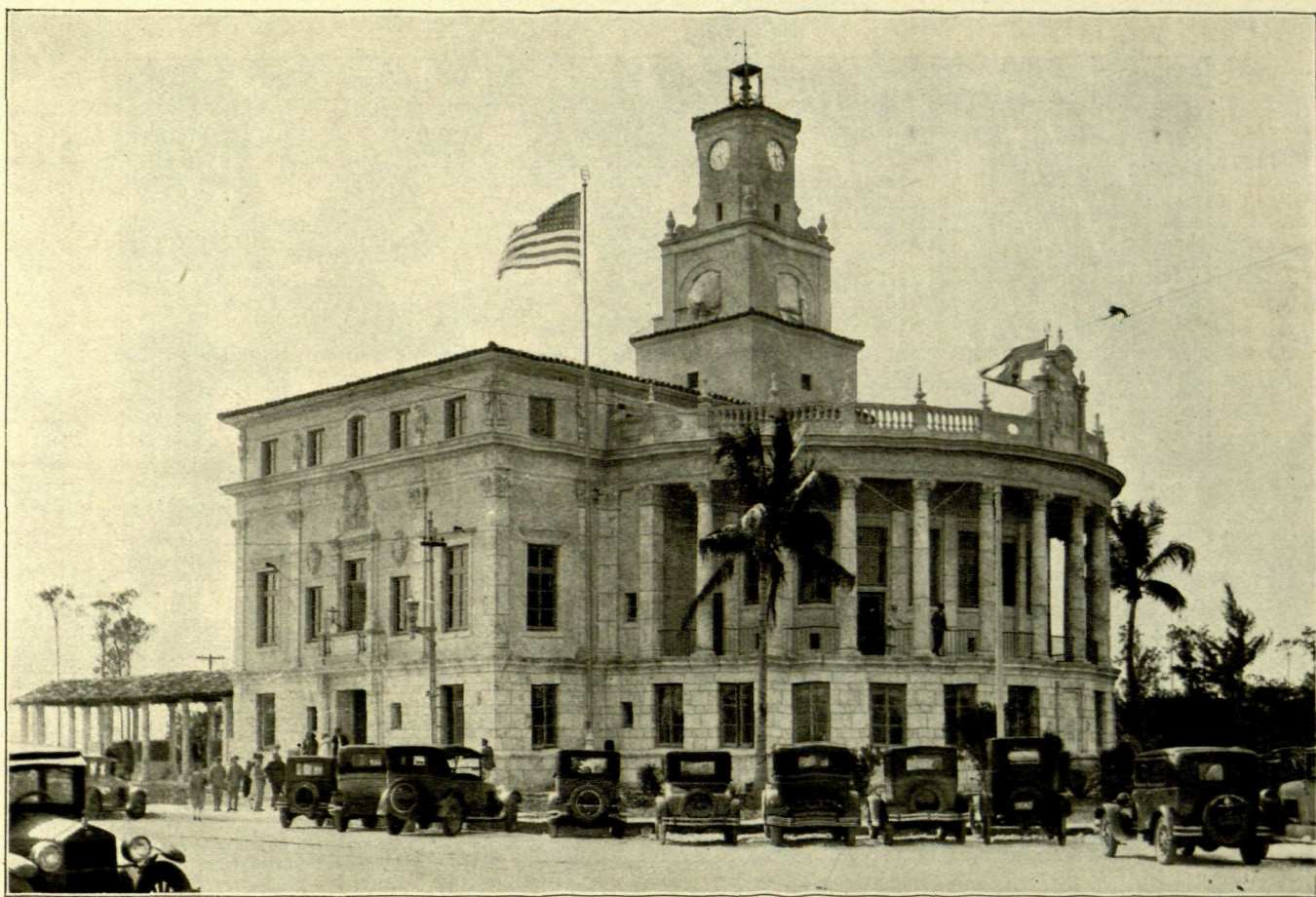
Siguiendo el proceso trazado para comprender la razón de la influencia de la Arquitectura española en América, no se puede prescindir de hablar de la preparación cultural de aquel pueblo; reúne éste especiales circunstancias que se precisa determinar, y ello permitirá comprender las causas de la intensidad de esta influencia que estamos estudiando; hay un proceso educativo para el americano, especialmente en las universidades, en las que, en lugar de seguir un plan de estudios solemne y de preparación para una carrera oficial, encuentra un lugar la juventud donde pasar los mejores años de su vida en un plan de camaradería con sus compañeros, y dedicado principalmente a los deportes y al cultivo de su inteligencia, preparándola para recibir toda clase de aficiones, recuerdos y afectos, que luego, al llegar a la madurez de su vida y haber triunfado, devuelve esos afectos y recuerdos en forma de donativos y fundaciones a dichos centros, siendo las instituciones de carácter artístico aquellas que ocupan lugar especialmente preeminente; son innumerables los museos y fundaciones de arte existentes en América; estos donativos son hechos a veces por eruditos; pero también suelen realizarlos, con frecuencia, personas que no tienen esa preparación (3); se puede asegurar que hay un museo en toda población mayor de 200.000 habitantes, la mayoría de los cuales están formados por donativos particulares y están sostenidos por rentas de igual carácter, sin que el Gobierno tenga más que una alta intervención, siempre ligada a la que tenga el patronato de la fundación; es de gran importancia este factor artístico en la vida americana, que es considerado como un deber de cultura, y al cual contribuye una gran parte de aquel pueblo, cada uno en la medida de sus fuerzas (4).

Al tratar de los Mecenas americanos, España tiene que rendir un especial tributo de gratitud a uno muy ilustre y bien conocido: es Mr. Archer



Milton Huntington, fundador de la «Hispanic Society of America»; su obra ha sido perfectamente divulgada y no cabe en estas líneas enumerar ni las riquezas que encierra, ni tampoco dar a conocer las numerosas e interesantísimas publicaciones que constantemente salen de tan benemérita fundación; todas nuestras artes tienen en sus diversas salas magnífica representa-

América; la ya bastante crecida colección de piezas españolas del Museo Metropolitano de Nueva York, en donde hay ricas armaduras, hermosos lienzos de nuestros grandes pintores, telas, imágenes y toda clase de obras, muy bien seleccionadas, que van aumentando de año en año los tesoros de este Museo. Lo mismo sucede con otros de menor importancia, como Boston,



*Ayuntamiento de Coral Gables (Florida).*

ción, y el erudito o simplemente aficionado de paso por Nueva York, sentirá una emoción intensa al visitar todas las colecciones recogidas con sabia inteligencia y exquisito celo de acendrado españolismo, que muy de veras siente su fundador; al ver guardado con especial cuidado una parte de nuestro patrimonio artístico expatriado, no se siente por esta vez que así haya sido; allí está para mayor propaganda y difusión de la cultura española en todas sus manifestaciones.

Otras muchas de menor importancia hay por

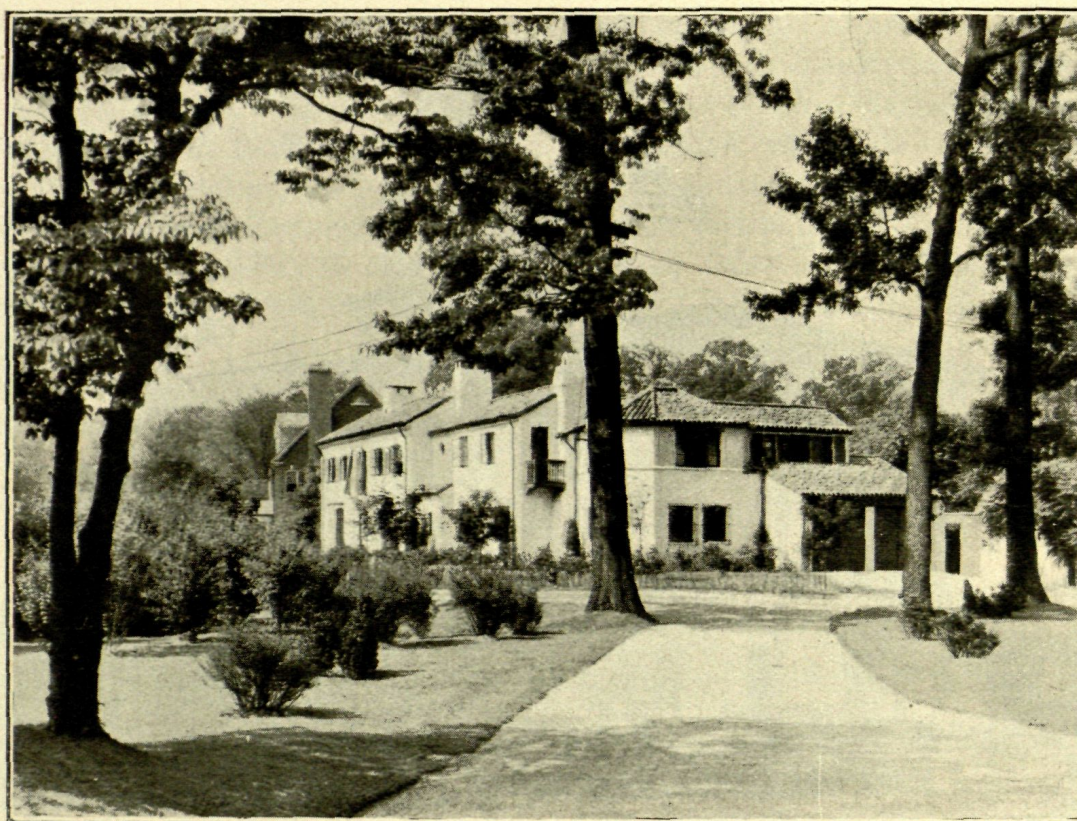
Filadelfia, Chicago, Sarasota, Kansas City, Cleveland, etc. Hay que añadir, además, las colecciones particulares, que guardan hermosas colecciones, especialmente de pintura, y que todas reunidas han formado esta corriente de españolismo que ha llegado a cristalizar y producir este movimiento en favor de nuestras artes y de todo cuanto representaba sabor español; y de esta manera hemos sido nosotros los primeros sorprendidos cuando hace pocos años se ha comenzado a ver por fotografías, libros y publicaciones, cómo renacían las Artes espa-



ñolas en América del Norte; la obra estaba hecha: se habían combinado los gérmenes dejados por los descubridores y la cultura desarrollada en el país que completó esta corriente espiritual que determinó la moda en aquel país de la influencia en todas las Artes españolas.

Para apreciar debidamente esta influencia, es conveniente una visita a los Estados de Florida y California, en donde por razones de clima,

ordinaria: de una manera continuada y en todos los órdenes de la vida se va siguiendo la tradición de los descubridores; son primero los nombres de las poblaciones, tal como fueron bautizadas en su fundación: San Diego, Los Angeles, San Francisco, Palos Verdes, San Agustín, San Diego, etc., etc.; luego son los alojamientos con nombres que nos son familiares: Hotel Ponce de León, El Mirador, La Ribera, H. Al-



*Tipo de casa estilo español.*

similar al de España, se ha desarrollado más especialmente; esto no quiere decir que sean los únicos territorios de la Unión en que esto se produzca; en los Estados de Texas, de Nueva York, Mariland, Colorado y otros muchos, ocurre lo mismo, aunque en menor escala; los climas son distintos, más fríos; no admiten estos tipos de arquitectura; pero además están alejados de las tierras descubiertas por los conquistadores, y esta razón sentimental ya no es tan fuerte.

La primera impresión que se recibe al recorrer aquellos Estados es verdaderamente extra-

hambra, La Solana, Esmeralda, Madrid, Alcázar, y así sucesivamente; son también los nombres de las calles, especialmente en Coral Gables, como luego habremos de ver; por último, es el estilo de las construcciones y su decoración interior, en donde aparece de una manera evidente y manifiesta, en todo su vigor, el estilo español bajo todas sus formas.

Al ponerse en contacto con la vida americana, se va acentuando más y más la nota de brillante españolismo; hay casos verdaderamente extraordinarios: una de las salas de cine, en Tampa (Florida), está toda ella decorada con las copias



más hermosas de diversas muestras de nuestra arquitectura, y en una de las salitas de la dirección se ha hecho una exacta reproducción de la habitación de Felipe II en el Monasterio del Escorial; en la ciudad de Miami hay tres edificios en los que se ha reproducido una estiliza-

hambra; pero especialmente es el estilo barroco el preferido y en el que principalmente se inspiran los arquitectos americanos al interpretar nuestra arquitectura y decoración, no copiando exactamente, es solamente tomando los elementos que más les agrada, para con ellos desarrollar



*Palacio Municipal de Santa Bárbara.*

ción de la Giralda de Sevilla (5); después, son un sinnúmero de imitaciones más o menos exactas de monumentos de nuestra arquitectura y, por último, es en todas las demás construcciones en donde se aprecia a simple vista la enorme influencia ejercida por nuestras artes de los siglos XV al XVIII: el estilo gótico florido, el Renacimiento, a veces motivos tomados de la Al-

un nuevo tipo que realmente produce un conjunto agradable y de indudable armonía (6). Es realmente curioso ver la amalgama que producen con modelos, a veces clásicos, de diversas épocas y de varias regiones: el ejemplo más característico es el del Hotel Rolyat, en St. Petesbourg (Florida), obra de los arquitectos señores Kiehnel y Elliot; es un recinto de enormes



proporciones, al que se entra bajo una portada completamente barroca; sus diversos patios están decorados con fuentes de cerámica sevillana; en un ángulo han levantado una torre, copiada (salvo pequeñas variantes) de la Torre del Oro de Sevilla; un verdadero pórtico de iglesia, con su correspondiente campanario, da acceso al restaurante, cubierto con hermosa techumbre llevada de algún convento; dentro, todos los detalles son también españoles: balaustradas, pavimentos, celosías, hierros, faroles y demás elementos decorativos están formando un todo más o menos armónico, pero siempre buscando un efecto de ser español.

Pero donde más han desarrollado los arquitectos su técnica para copiar nuestros estilos ha sido al querer reproducir el cortijo andaluz; hay edificaciones que representan un verdadero éxito por la forma cómo han sabido interpretar y aplicar todos los elementos arquitectónicos y decorativos; algunas veces se han llevado los materiales especialmente; en diversas casas se encuentran artesonados procedentes de castillos y palacios que se han desmontado para transportarlos e instalarlos al hacer alguna casa; todo ello va produciendo una constante influencia, llegando a usarse vulgarmente los nombres de reja, patio, teja y otras muchas palabras que se emplean constantemente; igualmente se han adoptado las expresiones de «arquitectura de las Misiones» y «arquitectura de los Conquistadores» como representativas del estilo español.

El uso y empleo de nuestra arquitectura y artes decorativas no siempre lo hacen con esa exactitud y técnica que sería de desear, especialmente cuando se inspiran en modelos clásicos; en general, son muy libres para adaptar estos tipos, y van creando lo que llaman estilo mediterráneo; ello es producto de estudios rápidos, de copias tomadas de libros o simplemente fotografías; muy especialmente en las artes decorativas, existe una franca alteración de los modelos por las falsificaciones enviadas por diversos países de Europa que han industrializado los muebles clásicos españoles; igual fenómeno se ha producido con la cerámica, que en

gran parte ha sido suministrada por Argelia y Méjico copiando nuestros modelos; ha sido doblemente sensible para España esta falsificación, ya que hubiera sido una ocasión para conservar e intensificar esta tradición artística, y a la vez hubieran aprovechado los artistas de todas clases al surtir el gran mercado que ha representado ese país durante los años en que la construcción alcanzó tan grandes proporciones.

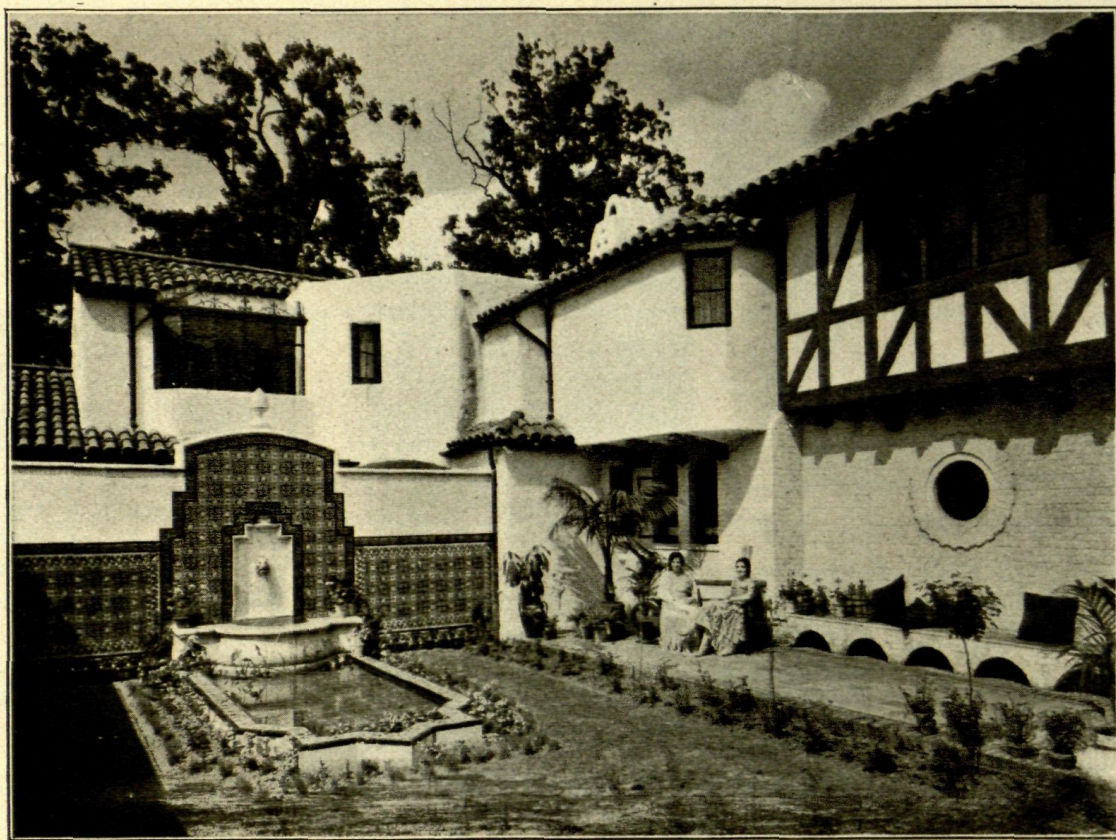
Como población netamente española, hay una especialísima, digna de citarse: es Coral Gables, barriada cercana a Miami (Florida), fundada por Mr. George E. Merrick hace pocos años; está constituida por un centenar de calles, todas con su nomenclatura en idioma español, estando representadas las provincias, regiones, poblaciones de España, casi en su totalidad; también se recuerdan los nombres de los Reyes Católicos, las carabelas de Colón y los nombres de los conquistadores; se dispuso, además, que todas las construcciones estuvieran hechas ajustándose a los estilos españoles, y así se ha cumplido: desde la gran puerta de acceso a la población, el Ayuntamiento y todas las construcciones que se han hecho; la decoración interior de las viviendas se ha hecho en la misma forma, y durante los años que se ha trabajado en su formación han llegado cargamentos de toda clase de muebles, mandados desde España, estando todavía fresco el recuerdo de esos envíos, que todos hemos visto; hoy, paralizada la actividad de otros tiempos por la crisis por que pasa aquel país, sigue siempre latente esta afición, y es de desear vuelva nuevamente; mientras tanto, el Sr. Merrick guarda con orgullo la cruz de Isabel la Católica con la que el Gobierno español quiso premiar su acendrado españolismo al realizar esta obra, orgullo de cuantos españoles la visitan (7).

Igual fenómeno y con igual intensidad se repite en el Estado de California: las viejas ciudades fundadas hace siglos por las Misiones españolas han venido conservando su tradición arquitectónica y decorativa; lo que fueron antes pequeños núcleos de población y hoy son enor-



mes aglomeraciones urbanas de rapidísimo crecimiento, han cultivado con especial entusiasmo las tradiciones de arte que les dejamos; recientemente ha tomado mayor incremento todavía: el mejor conocimiento de nuestras Bellas Artes, el contacto más íntimo como consecuencia de los viajes continuos y recíprocos, la serie de publicaciones (8) de libros de arte que han divulgado los tesoros de nuestros Mu-

clásicos elementos del Mediodía de España: rejas, cerámica, faroles, han sabido adaptarlos con perfecta fidelidad; en el interior de las viviendas, igualmente, emplean todos los elementos ornamentales y suntuarios que nos son tan conocidos: las telas, alfombras, bargueños, sillones, lámparas, hierros forjados, son elementos que no faltan en ninguna casa americana de estas regiones; las publicaciones de todas clases, espe-



*Jardín adornado con azulejos.*

seos y edificios de todas clases, la mayor cultura y perfecto conocimiento que en América se tiene de España, han contribuido al mayor incremento para la continuación de esta tradición.

El arquitecto americano ha llegado a realizar un estudio profundo de lo que representa la casa española, no sólo en sus motivos ornamentales, sino también por cuanto significa una manifestación práctica del hogar; el patio, al que llaman «outdoor living room», es objeto de especial predilección, tanto en su trazado como en su decoración, en la que emplean los

cialmente las revistas (9) dedicadas a la construcción y decoración, dedican un especial lugar a cuanto significa Arte español, caso verdaderamente excepcional y que no suele verse con frecuencia en publicaciones semejantes de otros países, en los que la tradición del mueble español ha sido perdida.

Pero no son únicamente las viviendas particulares las que siguen esta moda: son ya los edificios públicos los que acuden también a nuestra arquitectura en busca de modelos con que interpretar la suntuosidad y la elegancia de sus modernas edificaciones; de reciente cons-



trucción y muy característico es el que se ha terminado no hace muchos años en Santa Bárbara (Court House-Hall of Records-Jail Building), afecto para la instalación de sus Tribunales de Justicia, obra de los arquitectos William Mooser Co.

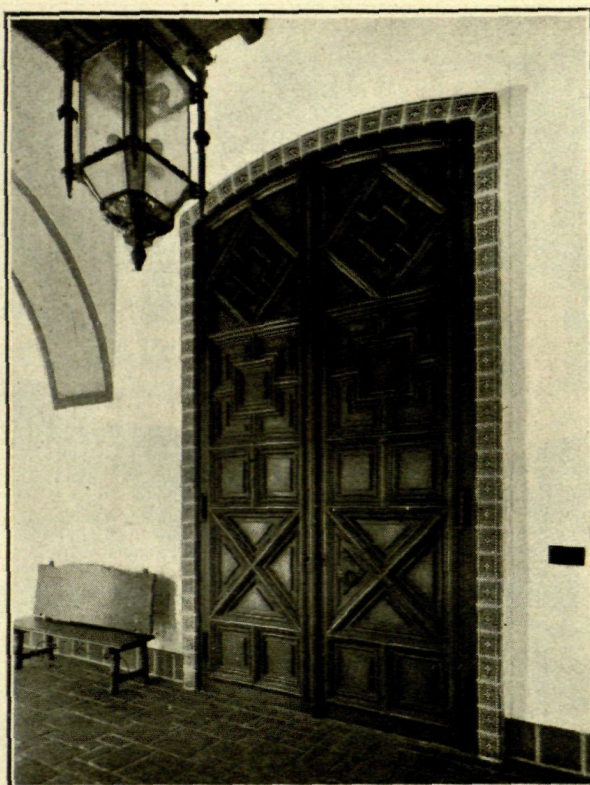
Una gran portada da acceso al patio y dependencias del vasto edificio; sobre ella campea una leyenda en castellano; en todos los detalles de la fachada se aprecian con toda claridad los motivos ornamentales de origen netamente español: las rejas, faroles y cerámica están repartidos por todas partes. El interior contiene, igualmente, toda clase de detalles que nos son familiares: las puertas, de cuarterones; los pavimentos, de mosaico; los artesonados; nuevamente los faroles sevillanos; en el interior de las salas son muebles también conocidos; la carpintería, las telas, están interpretadas dentro del mismo gusto; en las paredes, diferentes frescos representan la historia de California; uno de ellos, el más principal, evoca el desembarco de la expedición Cabrillo después de dejar sus carabelas; luego son las Misiones y todos los hechos históricos de aquel Estado, que así han quedado para admiración y recuerdo de cuantos los contemplan.

Esta evocación de cuanto sea tradición y recuerdo es tan sensible para el americano, que, con ocasión de la visita que hizo a Santa Bárbara el Duque de Alba, se colocó una inscripción, trabajada en cerámica, para solemnizar su presencia en un lugar en que habían tomado parte tan importante sus antepasados (10).

De una manera general se puede considerar

que la arquitectura española de pasados siglos, tan olvidada como desconocida, ha sido sacada a luz en aquellas regiones que nuestros antepasados descubrieron; por ello merecen California y Florida una especial gratitud que el Gobierno español no ha querido regatear: hace un año envió a Tampa, lugar de especial radiación entre diversos núcleos de poblaciones entre las que domina el Arte español, una Exposición que

presentó sus mejores modelos de diferentes producciones, especialmente las artísticas, que fueron una muestra de lo que todavía se puede hacer para el mayor acrecentamiento y desarrollo del Arte español en aquel país.



Una puerta del Court House-Hall. Santa Bárbara (California.)

(1) J. Meruéndano: «El Estado de Florida». Madrid, 1927.—«La Florida del Inca. Historia del Adelantado Hernando de Soto, Gobernador y Capitán General del Reino de la Florida, y de otros Heroicos Caballeros españoles e indios». Madrid, 1723.

(2) Cline: «California and the Missions.» San Francisco, 1904.

Ugarte: «Memoria sobre las conquistas de las Californias.» México, 1700.

(3) «Muchas veces los donantes no tienen idea alguna del Arte; su única cualidad es la de tener un gran entusiasmo y la convicción de que el arte ha de elevar el nivel intelectual de sus conciudadanos.» Charles Fabens Kelley, Conservador en el Instituto de Arte de Chicago.

Entre los muchísimos donativos de esta naturaleza, sólo citaremos como ejemplo el realizado por la señora Henry O. Havemayer al Museo Metropolitano de Nueva York, consistente en dos mil números de inventario, en el cual figuraban seis cuadros de Rembrandt, más 34 dibujos suyos; cinco cuadros de Goya (entre ellos el de las «Majas en el balcón»); dos Grecos (uno de los cuales es el «Retrato del Cardenal Niño de Guevara»); otros cuadros de Rubens, Veronese y diferentes de la escuela moderna francesa, con un total de 140 lienzos.

(4) Es muy interesante la lectura del «American Art Anual», que contiene una amplia información sobre esta materia.



(5) Hotel Biltmore (Coral Gables). Edificio del «Miami Daily News» y el Hotel Rotney Plaza, en Miami-Beach.

(6) R. W. Sexton: «Spanish influence on American Architecture and Decoration.» Nueva York, 1927.

(7) En el corriente año se han realizado las obras de ampliación del Club de Boca-Ratón, en Florida, dentro del estilo español, con presupuesto de 500.000 dólares, y se prepara la construcción de una monumental Casa de Correos, en Miami, también con esta característica.

(8) «The Architectural History of Mission San Carlos Borromeo.» Berkeley, 1921.—Byne A. and M. Stapley: «Decorated Wooden Ceiling in Spain.» Nueva York, 1920.—«Rejería of Spanish Renaissance.» Nueva York, 1914.—

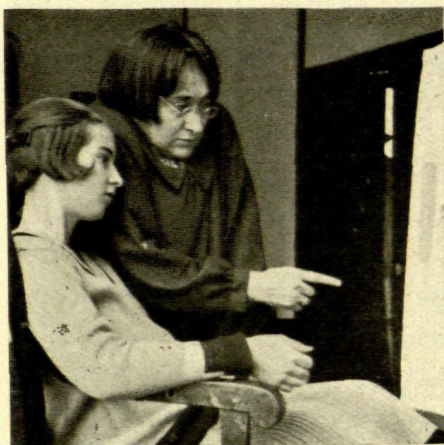
«Spanish Architecture of XVI Century.» Nueva York, 1917. «Spanish Ironwork.» Nueva York, 1915. «Spanish Interiors and Furniture.» Nueva York.

(9) «American Architect.» Nueva York. «The Architect and Engineer.» San Francisco. «California Arts and Architecture.» San Francisco.

(10) «En conmemoración de la visita a esta ciudad el día 5 de Octubre de 1924, hecha por D. Jacobo Stuart y Falcó, XVII Duque de Alba, X Duque de Berwick, XV Conde de Monterrey, siendo a las órdenes de su distinguido antepasado Gaspar de Zúñiga y Acebedo, V Conde de Monterrey, IX Virrey de México, cuando Sebastián Vizcaino navegó y dió nombre al Canal de Santa Bárbara hace 322 años...»

## MARÍA BLANCHARD

POR CONSUELO BERGES



EL 5 de abril ha muerto en París la pintora española María Blanchard, nacida en Santander en 1881.

Artistas y críticos franceses, que la saludaron como

un gran pintor que aparecía cuando expuso, en el «XXII Salon des Indépendants», su *Première communiant*, cuadro pintado en 1914, la despiden ahora como a un gran pintor que desaparece. André Lothe, cuya fe asistió siempre a la pintora, reitera en *La Nouvelle Revue Française* de mayo último una observación interesante, que ya había escrito hace algunos años: atribuye a María Blanchard la singularidad de haberse adelantado a la nueva consideración que hoy merece a los pintores la figura humana, olvidada durante años de pintura, en que *se succèdent des toiles où la figure humaine ne compte guère plus qu'un fruit ou une guitare* (1).

La exposición de la *Première Communiant* constituyó un *succès presque scandaleux*, según frase de Maurice Raynal. Según el mismo Lothe, en el trabajo citado, *il n'est pas un critique d'art qui ne célèbre, en termes enthousiastes, cette révélation. Le beau poète André Salmon, qui se double d'un critique d'art passionné, écrit, sur cette héroïne, des pages enthousiastes: «... Maria Blanchard, dont l'art sera voluptueux par dramatisme, accomplira cet autre sacrifice total qu'est la prodigalité... La Communiant qu'exposa Maria Blanchard en 1921 peut rendre aux capitiés de la deuxième zone cubiste une liberté dont deux ou trois feraient encore un magnifique usage...»*.

\* \* \*

¿Qué había sido y qué había hecho María Blanchard antes de obtener este «éxito casi escandaloso»?

María Blanchard había vivido varias épocas distintas, más o menos oscuras, tan distintas, que hasta tuvo y usó distintos nombres.

Cuando yo la conocí, se llamaba todavía María Gutiérrez Blanchard o María Gutiérrez Cueto, con los dos apellidos de su padre, aquel severo D. Enrique, fundador de *El Atlántico*, diario santanderino que entonces era un gran periódico destinado a morir ingenuamente, a

(1) André Lothe. Prefacio a una exposición de María Blanchard, organizada por *Ceux de demain*. Bruselas.



golpe episcopal, por discutir no sé qué definición del Papa León XIII.

En aquella época, y en Santander, llamarse Gutiérrez Cueto era algo así como calarse al nacer una investidura de talento, un talento tácito y convenido, como la honra del hidalgo, que sólo obligaba a no demostrar lo contrario. Faltar un Gutiérrez Cueto al deber del talento era como faltar un D. Luis, D. Gonzalo, D. Lope — de Osorio, de Manrique, de Velasco —, al deber de la honra o del valor: era una traición al linaje. Y a más de uno, a casi todos los individuos de aquel extraño linaje santanderino, les pesó tanto la responsabilidad del nombre, que hubieron de velar su posible talento personal bajo su forzoso talento de casta. Era demasiado riesgo jugarse el prestigio gratuito de un talento heredado, a la aventura de una obra de talento.

Se ha criticado el afrancesamiento de María Gutiérrez Blanchard o María Gutiérrez Cueto, despojándose de sus apellidos españoles para quedarse en María Blanchard. Pero ¿quién sabe! Quién sabe si María quiso así liberarse de su obligación de talento provinciano para correr la gran aventura hacia el talento universal. Ella, tan desheredada de todo, tan desheredada que ni siquiera le fué dado un cuerpo presentable, tiró por la borda la única herencia de un apellido que implicaba investidura de genio provinciano. Ella, al revés de su gente, no creía en ninguna especie de talento mágico, de talento porque sí. Ni en la inspiración gratuita, ni en ningún caprichoso toque de gracia. No sé si llegaba a pensar aquello de que «el genio es una larga paciencia». Pero desde luego — me lo dijo ella misma, más de una vez, este último verano —, profesaba una absoluta fe en la disciplina y el trabajo. Profesaba aquella doctrina que yo le oí hace poco a Eugenio d'Ors: «Todos los descubrimientos sobrevienen por casualidad; pero da la casualidad de que siempre los hace un sabio.» Un trabajador, un disciplinado.

Temperamento místico, ex lectora de novelas rusas, originaria de una familia arbitraria y

nihilista, María lo fiaba todo a la disciplina: a la que tuvo y a la que le faltó.

En aquella casa de la triste infancia de María, se percibía olor tóxico de la cercana imprenta, se leía a Tolstoi y a Dostojewsky, se soñaba en Turguenef. Además, se pintaba; pintaba aquel severo D. Enrique. Copiaba sin descanso Concepciones de Murillo con su rajita de melón enredada a los pies, y construía unas encarnizadas cacerías en las que se mezclaban los lobos y los perros y aullaban los colores. ¡D. Enrique pintando encarnizadas cacerías, él, que sólo hubiera podido pintar bien el lobo franciscano en su mejor momento de sumisión y de mesura!

Libre María del prejuicio familiar, libre de la pintura de su padre, ya muerto, y sin librarse nunca por completo de Tolstoi y Dostojewsky, María se trasladó a Madrid, a estudiar con D. Emilio Sala. Después se fué a París, donde fué discípula de Anglada. Del año 10 al 12 concurren en Madrid a Exposiciones nacionales, obteniendo sucesivamente una tercera medalla, concedida a un cuadro titulado *Los primeros pasos*, y una segunda a otro cuadro que, como el primero, marcaba una acentuada influencia angladista. Hacia esta época fué también discípula de Van Dongen y María Vasilief. Poco más tarde se depuró de todo esto en la disciplina del cubismo. Volvió a Madrid hacia el año 14, y junto con Diego María Rivera y Lipchitz, el escultor judío, celebró aquí una Exposición que Gómez de la Serna llamó de Artistas Integros, y que produjo sensación y escándalo.

Por aquella época cayó en la tentación de la vida tranquila y humilde a la sombra de un sueldo del Estado. Opositó a una cátedra de Dibujo, la ganó y se fué destinada a Salamanca. Pero se arrepintió en seguida y retornó a París, otra vez — y esta vez para siempre — a luchar con el Arte y con la vida y a comer chuletas de perro: recuerdo siempre, no sé por qué, unas cartas suyas en las que participaba a los parientes este extraño menú de su penuria parisina. La vida de París fué dura para ella; pero ella se entregó a París con un amor desmesurado.





MARÍA BLANCHARD. "Maternidad".



Creyeron en ella grandes artistas parisinos que casi todos eran forasteros: Juan Gris, Rivera, André Lothe, Lipchitz... Trabajó enormemente durante muchos años, durante todos los años de su vida, hasta merecer el gran premio de ser esclava de un *marchand* que ahora, al morir ella pobre, posee doscientas obras suyas. Compañeros y críticos le cantan conmovidos responsos. Y Paul Claudel, gran *amateur* de su pintura, que había encargado a María ilustrar para edición de lujo una de sus mejores obras, tiene que conformarse ahora con poseer el San Tarcisius que le inspiró un poema, y que es uno de los tres únicos cuadros religiosos de María Blanchard.

\* \* \*

Mi último recuerdo de María Blanchard es del pasado otoño. Es un recuerdo de despedida

y de remordimiento, como es siempre el recuerdo que nos dejan nuestros muertos queridos. Me despidió con la esperanza de transmitirme un día su fervor religioso, nuevo, valiente y absoluto; de transmitírmelo tan fresco e impetuoso como ella misma lo recibiera no hace mucho de su gentil discípula Jacqueline Riviére, la hija del escritor Riviére, hoy monja de clausura en un convento de Ursulinas. La despedí con el remordimiento de no haber puesto en nuestro breve trato más ternura expresada, más piedad para su pasión, más gracia tolerante para su intento catequista, más amor todavía del que yo quise darle.

¡Este remordimiento que, como herencia irrenunciable, nos dejan siempre las personas queridas!



## BIBLIOGRAFÍA

ARTE DEL ASIA OCCIDENTAL. Volumen II de "Summa Artis, Historia General del Arte", por M. B. Cossío y J. PIJOÁN.

Espasa-Calpe ha publicado el volumen II de la monumental obra *Summa Artis, Historia general del Arte*, consagrado a la exposición y crítica del tesoro estético de una amplia zona del antiguo continente, donde cristalizaron las esplendorosas civilizaciones pretéritas que ofrecen la filiación cronológica de la cultura contemporánea.

Como el volumen anterior, con que inicióse la aparición de la gran obra, titulado *Arte de los pueblos aborígenes*, este a que hoy nos referimos concretamente, ha sido escrito por uno de los codirectores de la misma, el eminente profesor y crítico D. José Pijoán, que ha conseguido plenamente crear en *Arte del Asia occidental* el más certero y atrayente estudio en el que se sintetiza la evocación de la vida y cultura artísticas de aquellos pueblos que se encontraron situados en lo que hoy son Turquía Asiática y Persia.

Con este volumen corrobórase el aserto sentado al aparecer el primero, de que *Summa Artis, Historia general del Arte*, es la obra enciclopédica de su clase que responde cumplidamente a los deseos que animan al editarla de dotar al público lector en lengua española de la producción que se echaba de menos, producción extensa, moderna, de amplitud objetiva, atrayente factura, exposición original y espíritu netamente hispánico; como consecuencia de ser dirigida y redactada por autores españoles de la máxima autoridad.

Hasta el presente, la crítica y divulgación artística se hizo sin amplitud de miras, pues la mayor parte de los conocimientos de esta clase adquiridos por españoles e hispanoamericanos fueron al través de producciones extranjeras, las cuales, sobre significar las más de las veces inadecuación a las necesidades; o sea la manera cómo el lector de nuestra raza aprehende los amplios y difíciles conceptos del más espiritual de los

patrimonios humanos, representó notoria monotonía, carencia de unidad y franca aridez doctrinal. La mayor parte de las obras de este linaje que contó la bibliografía española puede decirse que fueron traducciones extranjeras, con toda la secuela de defectos apuntada.

La *Summa Artis, Historia general del Arte*, que Espasa-Calpe, S. A., ofrece hoy al público de la raza —público en el que aumenta la afición artística de día en día, y que sería más copioso si hubiérase contado antes con una publicación como la que nos referimos—, ofrece la más amplia y atrayente visión del Arte universal. Libro interesantísimo y supremo que señala la debida exaltación enjuiciadora, el trazado panorámico fiel y armónico del Arte de todos los pueblos y épocas en su desarrollo secular. El sentido ecléctico y, a la vez, depurador, que preside su trazado, abarca desde los confines de las manifestaciones estéticas vernáculos, hasta las de los más remotos confines, interpretándolas con sentido selectamente moderno. No ha de interesar, pues, sólo al mundo hispánico, sino también al resto de razas y pueblos, que verán en él responde su contenido al significado del título. Pero lo que en aquellos otros pueblos no significará más que reiterar la afirmación serena del patrimonio estético ya conocido, en el caso de España y naciones hispanoamericanas ha de alcanzar proporciones sobresalientes, al resultar por vez primera nuestro inmenso y no bien apreciado caudal de arte debidamente valorado, contribuyendo así fervorosamente a esa plausible corriente reivindicadora que proclama haber sido el Arte español, en muchos casos, matriz originaria de otros que se suelen tener por superiores.

*Arte del Asia occidental* supera, si cabe, el interés que despertó el tomo anterior, inicial de *Summa Artis*. Como decimos, ocúpase de una de las zonas terrestres de patrimonio tradicional más rico y variado, y donde sitúase uno de los núcleos de cultura más antiguos conocidos, que comparten con su vecino Egipto ese valor de precedencia en el

ayer remoto. El tomo ábrese con una breve advertencia al lector, en la que se proclama el inquebrantable deseo de superación que anima a los directores y autores de la obra, siguiendo después el estudio de las generalidades del Arte asiático occidental y la exposición divulgadora y crítica del mismo por regiones, comenzando por la legendaria Sumeria y prosiguiendo con Babilonia, Asiria, Sargónida, Hititia, Fenicia, Persia, Partia, Sasania y Escitia. Los estilos y sus ideas generadoras, sus variantes, la descripción y crítica de los vestigios que se conservan, etc., aparecen tomados de mano maestra, ofreciendo la feliz concordancia y armonía entre el texto y la parte gráfica, riquísima, que comprende cerca de ochocientos grabados en negro y una treintena de láminas en rotograbado y en colores, de admirable ejecución, entre las que figuran algunas reproducciones reconstructivas de monumentos, casas, etc., del pasado, hoy desaparecidas.

ARTE DEL ISLAM, por GLUECK (Heinrich) y DIEZ (Ernst).—Editorial Labor, S. A., Madrid-Barcelona-Buenos Aires; 1 vol. en 4.º mayor, 776 págs. 124 de texto y más de 500 láminas, algunas en color). Tomo V de la *Historia del Arte Labor*.

\* Este volumen, de interés universal, lo ofrece especialísimo para España. Las fuentes del Arte arábigo-hispano pueden ser conocidas por medio de este libro de tan rica documentación gráfica, seleccionada por mano experta, que atendió ante todo a que cada monumento u objeto reproducidos sean ejemplos representativos de un estilo, de un momento, de una técnica o de una industria.

Una descripción esquemática, sintética, pero clara, en colaboración con tal cual lámina, es producto de grandes análisis realizados por los eruditos autores de este libro, que han aprovechado con positiva eficacia los poderosos recursos gráficos modernos.

Un estudio realizado con la preparación de persona tan especializada como D. Manuel Gómez-Moreno, concreta el



## REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE

tema con el título de «El Arte islámico en España y en el Magreb» (Norte de Africa), explicando cómo el florecimiento del Arte árabe en España hace que retorne al Magreb, fecundándolo con características españolas.

Todos los restos arquitectónicos importantes del Arte árabe en España, unos conservados —muy pocos—, otros en ruinas gloriosas que, merced a documentos, sugieren verdaderas maravillas de cuento oriental —Elvira, Medina Azahara—, aparecen sintéticamente descritos, enlazados entre sí y vistos como obras que influyeron sobre el Arte español.

Trata Gómez-Moreno en su estudio, de las artes industriales en distintos períodos, tema del más alto interés, ya que su eco ha llegado hasta nosotros, en algunas manifestaciones populares decadentes.

Este tema de las artes industriales y

decorativas españolas, casi en su totalidad de fuente árabe, constituye riquísimo yacimiento, tentador para quienes se sientan con fuerzas para especializarse dentro de tan rica variedad como la que se ofrece. «También dentro del área cristiana —dice Gómez-Moreno— el mudéjarismo desarrolló industrias florecientes, sobre todo la alfarería artística; en Teruel y Paterna, siguiendo la tradición califal, con tonos verde y morado para sus decoraciones; Manises con su loza dorada, famosa en toda Europa, y Sevilla con sus azulejos. Las alfombras murcianas son uno de los productos que mayores atractivos encierran para los estudiosos; igualmente los guadamecés, y quedan en cierto misterio los encajes y pasamanería moriscos, de donde al parecer arrancan sus fases modernas.»

Desde un punto de vista más amplio, Ernst Diez, en su estudio «Las Artes

industriales islámicas», analiza los tejidos, alfombras, cerámica, vidrio y cristal, metales, obras en madera, marfil y estuco.

Heinrich Glueck dedica otro estudio denso a «Las Artes del Libro y la Miniatura».

Un índice alfabético detalladísimo y una explicación minuciosa y seria de cada lámina, a modo de papeleta erudita, cierran este volumen, de auténtico interés para el profano, de verdadera necesidad para el aficionado a estos estudios, ya que constituirá para él la herramienta de trabajo más moderna y eficaz para laborar provechosamente sobre la materia.

La traducción en estilo claro y fluído, realizada directamente del alemán por D. Manuel Sánchez Sarto, merece justo y efusivo elogio.

A. M. C.

## N O T I C I A S

### EL NUEVO MUSEO SOROLLA

La comisión ejecutiva del Patronato del Museo Sorolla, ha dado fin a la instalación de las diversas salas, no faltando para su apertura más que la inauguración oficial.

Esta Casa-Museo, situada en la calle de Francisco Giner (antes Martínez Campos), fué residencia del gran artista valenciano, construída siguiendo puntualmente sus indicaciones, utilizando algunos elementos antiguos de construcción, tales como fustes, capiteles, fuentes, verjas, azulejería, puertas talladas, acoplado todo con esa gracia arbitraria de artista, que sobrepone el interés de la belleza a la precisión arqueológica.

Las Salas, amplias y bien iluminadas, contienen gran número de recuerdos artísticos que impresionaron al pintor, y que éste fué atesorando durante su vida.

De las paredes penden numerosas obras ejecutadas por Sorolla durante toda su trayectoria artística, lo que hace de este Museo lugar inapreciable para estudiar la evolución de tan personal pintor.

En una de las salas han sido instalados los grandes estudios que Sorolla ejecutó para la Sociedad Hispánica de Nueva York, descollando por su fuerza expresiva los realizados en los Pirineos (Roncal), La Mancha y Avila.

Atractivo singular ofrece el jardín de este Museo, jardín de gran sabor español, inspirado en los viejos jardines árabes en ciertos aspectos valencianos jardinería, compuesto todo bajo la dirección personalísima del gran pintor.

### MUSEO METROPOLITANO DE NUEVA YORK

El retrato de caballero joven, desconocido, que hace dos años se exhibió en Roma formando parte de la colección Contini, obra extraordinaria de Murillo, ha sido adquirido por el Museo Metropolitano de Nueva York. La calidad e importancia artística de esta obra, contribuirá seguramente a levantar el prestigio del arte de Murillo, que en estos últimos cuarenta años había sufrido un eclipse.

### MUSEO MUNICIPAL DE MADRID

El Patronato del Museo Municipal ha sido modificado, quedando constituido con las siguientes personas:

*Presidente*, Sr. Alcalde.

*Vicepresidentes*: D. Félix Boix y Sr. Duque de Alba.

*Vocales*, Sr. Conde de Casal, Sr. Conde de Polentinos, D. Elías Tormo, don Hugo Obermaier, D. Joaquín Ezquerro del Bayo, D. Luis Bellido, D. Francisco Ruano Carriedo, D. Roberto Castrovido, D. Emiliano M. Aguilera, D. Pedro de Répide, D. Andrés Ovejero, D. Francisco Barnés, D. Diego San José, D. Angel Vegue y Goldoni, D. Antonio Casero, D. Antonio Velasco Zazo, D. Ignacio Bauer y Landauer, Sr. Conde de Vallillano, Sr. Marqués de Valverde de la Sierra, D. Antonio Zozaya, D. Luis de Tapia, D. José Robledano, D. Luis Huidobro, D. Miguel Velasco Aguirre y D. Julio Cavestany.

*Director*, D. Manuel Machado.

*Secretario*, D. Joaquín Enríquez.



## RESUMEN DE LOS ARTÍCULOS EN LENGUA INGLESA

**PORTUGUESE ART**, by EUGENIO D'ORS.—An analysis of European culture may be said to reveal two simple elements: Greece and Portugal. As Greece furnished us with the quintessence of classicism, so Portugal presents the archetype of the baroque. It is in Portuguese art after the Middle Ages that we first see the supremacy of passion over reason, the dynamic turbulence, the pantheistic religious feeling which was later destined to find form in other countries as a general aesthetic phenomenon. The "estilo manuelino" is an antecedent of what has been called the "estilo jesuíta", and, contrary to the opinion of earlier investigators, is proved to have had a considerable colonising influence in Spain. In these days when impartial criticism is dispelling the romantic illusions of national prestige, the glory of Portugal is actually increased.

So overwhelming was the impression created last summer at the Pontigny conference by the appearance of the "Janela de Tomar" that it seemed from that moment as if the baroque was destined to gain general recognition as a fundamental category in the history of art. Those who were accustomed to consider the baroque as restricted to the episodic "estilo jesuíta" had to be convinced of the three distinctive features of baroque architecture: dynamic movement, profundity, and a picturesque feeling for light and colour.

The "epic" significance of the Janela is shared by the Polyptych of Nuño González exhibited in Paris. The public recognised at once the profound character of the work which, in its subtle impressions of air and light foreshadowed Velázquez and all Spanish painting to come.

The question of origins is more obscure. Were the sources of alexandrinism and franciscanism to be found in nature or tradition? We can be certain of two things, however. Firstly of the enlightening and stimulating influence of the Franciscans in the Portuguese civilisation of the Renaissance, and secondly of an oriental influence to be seen in the "estilo manuelino".

As an example of this oriental influence, which was responsible for a hybrid indo-portuguese art, was exhibited the series of Pastrana tapestries, showing the inevitable effect of Portuguese expansion to the East.

The most astonishing feature of Nuño de González is the modernity of his

mind and technique, which are actually in advance of his successors. On the other hand, the anonymous *Ecce Homo* has an archaic touch which suggests byzantinism.

But in the sixteenth century the spring of Portuguese art blossoms out with Gregorio Lopes, Critovao de Figueiredo, till finally Sánchez Coello marks the affluence of Portuguese and Spanish art. And here it is opportune to remember the Portuguese strain in Velázquez himself and in Gregorio Fernández, the father of Spanish plastic baroque. The influence of Sánchez Coello persists in Cristóbal de Morais and in the remarkable Domingos Barbosa, who in sober realism is nothing inferior to Velázquez.

Since the establishment of Portuguese independence, painting almost disappeared until the last generation. The initiator of the renaissance which then took place was Colombano, but his work is cosmopolitan and altogether without local colour.

The organisers of the Exhibition deserve the greatest credit for the care and good taste with which they have carried out their task.

So fine an exhibition must assuredly be repeated in Madrid. It will fulfil a long neglected need.

**PORCELAIN FROM THE BUEN RETIRO**, by el CONDE DE CASAL.—El Conde de Casal, member of the Academy de Bellas Artes de San Fernando, refers in this article to the recent inauguration, in the Municipal Museum of Madrid, of a room destined to contain the legacy of the "aiglesia Collection", which is composed of some of the most splendid examples of ceramic art from the old factory of the Buen Retiro. In view of the brilliant tradition which Spain has possessed from earliest times in the art of ceramics, it was only natural that the eighteenth century should witness the outstanding achievement of the factories of Alcora and the Buen Retiro, founded respectively by the Count of Aranda and Charles III. The activity of both these institutions is clearly divided into two parts: the first under Italian influence, and the second dominated by native artists. The artists of the first period were constantly preoccupied with technical problems principally that of finding the necessary "pasta dura", which was eventually discovered by Sureda. The most notable stylistic influences of the

eighteenth century were Chinese and Pompeyan, while at the beginning of nineteenth, emblems of national independence became the dominant motive.

In the smaller factory of La Moncloa founded by María Isabel de Braganza, were collected a large number of artists, as well as casts and models, which the war had dispersed from the Buen Retiro, but the production was inevitably inferior to that of previous years. Destroyed by fire in 1825 and later rebuilt, the factory of Moncloa was finally closed by royal command in 1850.

El Conde de Casal concludes his article with an account of the manner in which certain of the pieces of the Laiglesia collection were obtained, and of the care with which the authorities of the Museum are carrying out the task of its installation.

**SPANISH ART ABROAD**, by AUGUST L. MAYER.—A part of the rich store of Spanish Art in England has remained concealed in the collections of old families, but with the sales which some of these have been compelled to make, a number of notable works have been brought to light. Such were the "Expulsion of the Merchants from the Temple" by El Greco from the collection of Lord Yarborough, the Murillos of Lord Northbrook, and Ribera's "Bettrorhal of St. Catherine". Within a year, the Budapest Museum received a Magdalene of El Greco from the Nemes collection and a picture by Francisco Herrera the elder representing St. Joseph and the child Jesus and dated 1643. This picture is characterised by the smooth rich colouring of the painter's later period. In the London salerooms was seen, also, a half-figure of a saint—apparently St. Stephen—the work of Murillo, though attributed to Zurbarán. An unsigned "Purísima", inferior only to that in the National Gallery, has been acquired by a German antiquary. Another picture of interest to the connoisseur is a St. John the Baptist attributed to Zurbarán, but more likely to be the work of Alonso Cano.

**NAVAL DECORATION**: Poop Galleries, by J. GUILLÉN, sub-director of the L'Naval Museum.—Galleries first appeared in the poops of vessels at the end of the fifteenth century, but did not come into general use until the later half of the sixteenth. In the seventeenth century they afforded a pretext for baroque ornamentation. The galle



ries, limited at first, soon extended along the sides, were multiplied in number, and finally covered. The establishment of the Spanish admiralty in the Flemish provinces brought Flemish influence into the decoration of Spanish ships throughout the seventeenth century.

Carving and gilding then became so magnificent that the "leyes suntuarias" had to be issued, imposing a tax on excessive decoration. Shortly before the beginning of the seventeenth century, poops became round and were constructed with ironwork—a practice which continued till the disappearance of timber in ship-building.

This ironwork was decorated with a profusion of figures in relief, and (almost in the nineteenth century) with painting and emblazonment, till the gallery, under the influence of neo-classic and Empire styles, assumed the appearance of a sumptuous façade. The advent of the propellor did away with every kind ornamentation, so that, of that extinct grandeur, there only remained the admiral's bridge with its heraldic shield.

**THE MONASTERY OF VERUELA**, by LUIS M.<sup>a</sup> CABELLO LAPIEDRA.—Don Luis Cabello Lapiedra considers this old Jesuit monastery, left by Alfonso I to the Knights of the Holy Sepulchre, as the most outstanding example of monastic architecture in the province of Aragon. The monastery has today the appearance of a twelfth century edifice, surrounded by walls, though in point of fact it never had to withstand an armed attack. In 1877 the Society of Jesus effected some sadly needed repairs and restorations in the old walls, and the building is now a National Monument.

In structure the church conforms broadly to the type which for various reasons became characteristic of Cistercian building. It is notable for the harmonious unity of its "ensemble", spoilt only by the addition, at an uncertain date, of superfluous flying buttresses. The history of the processional cloister is difficult to determine, but the traces of French style in its vaulting give to suppose that it is later than the church. The most interesting building, after the church, is the beautiful chapter house with its slender and elegant stonework. Other buildings of interest are the finely vaulted refectory, the twelfth century kitchen, and another piece which may have been a library. The walls, built in the sixteenth century constitute a piece of "picturesque" architecture not wholly in keeping with the rest of the buildings.

In conclusion, it is difficult to say, with the present state of art in Spain, what will be the fate of this remarkable monument, but the help of the State is to be counted on to defend it from ruin.

**SOME UNPUBLISHED AQUARELLES OF VILLAAMIL'S FIRST PERIOD**, by ANTONIO MÉNDEZ CASAL.—The drawings, aquarelles and oil paintings which the author had been able to study before writing his monograph on Villaamil a few years ago were all executed after 1830. Two valuable discoveries have since then brought to light four landscapes in oils dated 1829, and twelve aquarelles dated 1828. The aquarelles are spontaneous work, and the paintings, though mediocre, show a tendency to shake off the conventionalities of the late XVIIIth century. In the aquarelles can be observed the lover of large scenery who was to go to Puerto Pico in 1830. These works are more like gouaches and employ a technique similar to that which was fashionable for the decoration of fans.

Their technical mastery shows that the artist was ripe to undergo the influence of David Roberts. During his military service he executed a number of studies in the vicinity of the Tagus, and formed a taste for panoramic painting. It is probable that the spectacle of war intensifies the romantic exaltation of his temperament and in a letter dated 1853 he reveals some interesting autobiographical details. He was taken to Cádiz and there studied at the Academy of Fine Arts.

Cádiz proved not without interest for an artistic temperament, and, in spite of its decadence, Villaamil remained there till 1830. His aquarelles of the city, apart from their artistic value, are of some historical interest.

**THE SPANISH STYLE IN NORTH AMERICA**, by FRANCISCO HUESO ROLAND.—The author works out the process followed in North America by the Fine Arts of Spain, which have come to act exceedingly on Architecture and ornament of the dwellings of many of the States, specially those of Florida and California.

A minute study of the manner in which this influence has been manifested shows how the tradition of the discoverers of those territories continued after by the missionaries stations founded by the Jesuits and Franciscans have left behind a cultural sediment of strong Spanish root that in its lengthwise has given birth to a feeling for all that is Spanish Art or means so.

On the other hand the cultural development of the E. E. U. U. has drifted with great fullness to everything that means Spanish tradition the famous institution "The Spanish Society of America" first and others of less importance which show up the great cultural power of the Spanish Fine Arts and Literature, and it has greatly affected that country for their following the Spanish culture chiefly of the XVII and XVIII centuries.

Therefore, that influence of the Spanish Fine Arts in America must not be considered as a transitory fashion at all; it is the natural consequence of a tradition which exists many centuries since and which still lasts and continues powerful.

The consequence more evident of this influence is remarked in those States as Texas, California, Florida, and generally those whose climate is more like Spain, where has been adopted as a model of building the Spanish house, specially the southern style, likewise are applied with singular profusion all the crafts, as ceramics, glasses, irons, leathers, and generally the furniture and ornament of the mentioned Spanish centuries.

**MARIA BLANCHARD**, by CONSUELO BERGES.—María Blanchard, who was born at Santander in 1881, died in Paris on the 5th of April this year. André Lhote remarked of her that she anticipated the new consideration which the human form was to enjoy in the minds of artists. The success of her "Première Communiant" at the Salon des Indépendants in 1921 was judged "presque scandaleux". She was born with the illustrious name of Gutiérrez Cueto which in those days was considered in itself as an assurance of talent.

The changing of her name is significant of her complete disregard of empty inheritances; a strict disciplinarian herself, she had no faith in talent which was not perfected with toil. Her gloomy childhood was spent in a house near her father's press, reading Tolstoi, Dostoyevski, and Tourgeniev, in the midst of her father's painting.

When her father died, she moved to Madrid and subsequently became a pupil of Anglada in Paris. After being a disciple of Van Dongen and María Vasilief she returned to Madrid and exhibited with the Artistas Integros. Then she taught for a while in Salamanca, but, repenting, turned back to Paris where she continued to paint and won many admirers, not the least ardent of whom was Paul Claudel.



# GUSTAVO GILI

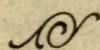
Calle de Enrique Granados, 45

BARCELONA

\*

Libros de enseñanza y educación. - Obras científicas.  
Libros de Medicina y Farmacia. - Historia. - Viajes  
y aventuras. - Bellas Artes. - Artes industriales.

Ediciones Pantheon: Colección formada por estudios monográficos, magníficamente ilustrados, sobre temas de historia del arte europeo. Lujosamente encuadernados.



Se envía el catálogo gratuitamente, a petición.



# CROSA-EGUIAGARAY

## LEÓN

Telas, bordados y alfombras españolas  
Paños decorativos      Reposteros





## Fototipia HAUSER Y MENET

CASA FUNDADA EN 1890

Reproducciones artísticas  
para obras de lujo, Arqui-  
tectura y Bellas Artes, edi-  
ciones de tarjetas postales  
en fototipia y bromuro por  
nuevos procedimientos.

Especialidad en fototipia en colores

M A D R I D

Ballesta, 30      Teléfono 15914

## Fototipia HAUSER Y MENET

ESTABLISHED 1890

Art reproductions for de luxe  
books, Architecture and the  
Fine Arts, publishers of pic-  
ture post cards in photo-  
engraving and bromide  
by new processes.

Specialists in colour photo-engraving

M A D R I D

Ballesta, 30      Telephone 15914

# J. RUIZ VERNACCI

(ANTIGUA CASA LAURENT)

Carrera de San Jerónimo, 53.-Madrid

Más de 60.000 clichés de arte español antiguo y moderno

Pintura, escultura, arquitectura, vistas, costumbres,  
tipos, tapices, muebles, armaduras de la Real  
Casa, ampliaciones, diapositivas, etcétera, etc.

Grabados en negro y color, marcos, tricromías y librería de arte